

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

63

ARTE

LONGHI: *Una 'Crocefissione' di Colantonio* - BEGUIN:
Esquisses et dessins inédits de Gregorio Guglielmi

Antologia di critici

Antologia di artisti

Appunti

MARZO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1955

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno VI - Numero 63 - Marzo 1955

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Una 'Crocefissione' di Colantonio* - SYLVIE BEGUIN:
Esquisses et dessins inédits de Gregorio Guglielmi

ANTOLOGIA

Di critici: *Guglielmi e Falconet* - Max J. Friedländer: *'Arte e scienza'*
(con introduzione di V. Bloch)

Di artisti: *Un Presepe giovanile del Garofalo* (F. Bologna) - *Una
'Pentecoste' del Parmigianino* (F. Bologna) - *Lelio Orsi: una Madonna col
Bambino* (F. Zeri); *I due 'Mosé' di Guido Reni* (P. Della Pergola) - *Due
opere di Marcantonio Bassetti* (F. Zeri)

APPUNTI

Un antico restauro nei mosaici di Santa Maria Maggiore (Carlo Bertelli) -
Noch eine Grünewaldentdeckung (Franziska Sarwey - Stuttgart)

Libri: *Un libro su Simone Martini* (Carlo Volpe) - *Affreschi gotici francesi*
(E. Castelnuevo) - *Bramante pittore e il Bramantino*, di W. Suida (R.
Longhi) - *Artisti, Principi, Mercanti*, di F. H. Taylor (F. Z.)

Mostre: *Caravaggisti francesi alla Galerie Heim* (r. l.) - *La Mostra dei
Tassel a Digione* (r. l.)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

ROBERTO LONGHI

UNA 'CROCEFISSIONE' DI COLANTONIO

Lo studioso dell'arte che sia versato, com'è suo primo dovere, nella 'conoscenza' dell'opera — conoscenza che non si esercita su monadi astratte ma sulle infinite implicazioni della vicenda creativa —, non può neanche mancare di una certa 'immaginazione storica' che, per ogni artista, stenda una specie di 'plafond' dove continuamente si proiettino, e spesso in 'anteprima', opere non conosciute ancora, immagini di 'possibili'.

Se, facciamo il caso, mi si fosse chiesto, a proposito del maggiore quattrocentista napoletano, di Colantonio, quale altra opera di lui, oltre le poche assodate, mi fosse più agevole prefigurarmi, è difficile che avrei scelto cosa diversa da una 'Crocefissione'; e ciò non soltanto perché il Summonte, ancora nel 1523, vantasse quella che coronava il polittico perduto a San Severino, dove 'in lo aere eclipsato... si vede un'oscurità tanto meravigliosa che spaventa la vista ad riguardanti', ma proprio, e più assai, perché l'argomento era quasi di prammatica per chi, come Colantonio, era stato erudito dallo stesso Re Renato ai misteri della prima grande generazione fiamminga.

Ma oggi si può dire qualcosa di più. Ed è la splendida restituzione condotta dai miei apprezzatissimi collaboratori Ferdinando Bologna e Federico Zeri (nello scorso numero di questa rivista) sulla predella con le storie di San Severino nella omonima chiesa napoletana, che, indicando il punto più alto e fruttuoso della cultura pittorica sorta sulle tracce di Colantonio, mi stimola a render noto che, per l'appunto, una 'Crocefissione' di Colantonio ancora esiste /*tavola 1*/; e, per la sua eccellenza, viene non soltanto ad accrescere il nostro apprezzamento del pittore vantato dal Summonte, ma ad indicare con intensità senza pari il segno della sua singolare dedizione alla cultura fiamminga dell'epoca eroica.

Il dipinto, su tavoletta di misura piuttosto limitata (cm. 33 × 44), segue il tipo della 'Crocefissione' popolosa e coi tre crocefissi, non ignota al nostro Trecento, ma ora rifoggiata dalla insaziabile curiosità naturale di Jan van Eyck. Il Cristo in particolare par memore di quello che il 'gran Joannes' ci ha dato nella tavoletta di Berlino; ma anche il

San Giovanni sembra rammentare l'altro della 'Crocefissione' della Ca' d'Oro (e cioè due quadri per cui qui poco importa la sottilizzazione, forse eccessiva, della critica specializzata che li distingue or più or meno dal maestro stesso, senza però discostarsene che di un nonnulla); e forse l'armeria forbita degli astanti orientali rifletterà qualche altro esemplare del van Eyck simile a quello del Metropolitan Museum, ma, verosimilmente, di spazio meno scivolante perché non costretto alle sovrapposizioni imposte dalla misura verticalissima dello sportello di dittico.

La nitidezza del 'visus' è insomma quanto di più van-eyckiano possa mai trovarsi nel Sud; e potrebbe così assumersi che persino la minore indulgenza alla micrografia nei particolari delle cose fosse indotta da qualche esempio di miniatura che (contrariamente a quanto si presume da coloro che ritengono la miniatura sia per definizione l'arte dell'overfinished) è spesso, nel van Eyck, più libera e soluta della pittura stessa. Che l'autore della 'Crocefissione' avesse insomma, sott'occhio qualche foglio sul tipo di quelli delle 'Ore di Torino', non mi pare impossibile; e se si tratta, come io credo, di un napoletano, il fatto che il Summonte sia l'unica fonte antica ad affermare che *'il gran maestro Joannes prima fe' l'arte d'illuminar libri, sive, ut hodie loquimur, miniare'* (ed è attestazione fondamentale che spiace veder trascurata da un libro così gremito di dottrina come quello recente del Panofsky), potrebbe sorreggere e illuminare la supposizione. Anche i due cani magri in primo piano sembrano della muta di quelli della 'Preghiera sulla spiaggia', e le ditate fumose di nubi nel cielo rammentano quelle della 'Presa di Cristo'; citandosi così due fogli celebri, sebbene perduti, delle 'Ore di Torino'.

Segnate ora le somiglianze, ecco le diversità. La stessa nordica lucidezza del visus è tuttavia sorretta e come verificata da un'impostatura spaziale che non ha luogo nel Nord (a parte la realizzazione d'istinto che dello spazio a orizzonte ribassato il van Eyck aveva dato nelle striscioline inferiori di quei fogli sublimi), e che parla di discrezione nostrana nei rapporti tra distanza e visione senza corse affannose dal troppo grande al troppo piccolo. La circolazione numerata delle figure attorno alla croce (qui diciotto in confronto alle quaranta del van Eyck nello sportello di New York) e, nel gruppo delle Marie e del San Giovanni, la struttura quasi plastica nei gesti triangolati di disperazione; anch'esse riportano all'Italia. Gli stessi ladroni crocefissi sono, pur nello

strazio, già inguainati in forme semplici, rette dai moti quasi ginnastici.

E il paesaggio! Esso compare dapprima negli intervalli delle figure, in basso, tra forre e prati dove brucano le macule bianche delle greggi, indugiano contadini, passano uomini a cavallo; poi si stende in una piana sentita a solchi, ad appezzamenti, a fossi alberati, a destra verso una villa d'architettura catalana, a sinistra, oltre le striscie d'acqua chiara fin sotto le mura di una città meridionale, a mastii, a torri, a campanili aguzzi. A tergo, i monti impervi dei santuari e delle rocche della Campania, forse tra Montesarchio e Benevento. Ed è una delle lontananze più sorprendenti che ci abbia lasciato il nostro Quattrocento.

Che un simile impasto culturale non possa aver avuto luogo che nel mezzogiorno d'Italia e per mano di Colantonio, a me par sicuro, sebbene in America, dove oggi si trova nella collezione di Mr. e Mrs. Charles R. Henschel — che qui caldamente ringrazio per il consenso alla pubblicazione — il quadro abbia esperito persino un'attribuzione 'iberica' al Dalmau (C. R. Post, in *Gaz. d. B. A.*, 1952).

È bensì vero che, nella cultura internazionale, il brillante innesto fiammingo di Napoli tra il '40 e l' '80 non è ancora abbastanza noto, né apprezzato al giusto. Non sono neppur tanto lontani i tempi in cui il noto san Girolamo del Museo di Napoli vagava tra Hubert van Eyck e Roger van der Weyden; mentre cinquant'anni dopo un'opera sicura di Colantonio citata come tale dal Summonte nel 1523 — l'ancona di 'San Vincenzo Ferrer' — veniva dal Bredius riferita a Simon Marmion. Attribuzione che il Frizzoni estendeva nel 1908 anche al San Girolamo del Museo di Napoli, indebitamente scisso dalla tavola soprastante col 'San Francesco e i compagni dell'ordine' per cui prevaleva ancora l'attribuzione al catalano Baço, proposta anni prima dal Bertaux. Nel 1915 compiva un progresso Adolfo Venturi, con la 'vaga ipotesi' che il quadro del 'San Vincenzo', per la sua chiara previsione di Antonello, potesse appunto riferirsi a Colantonio che il Summonte aveva indicato come maestro del gran siciliano. E tuttavia l'avanzamento che avrebbe consentito subito dopo la pubblicazione integrale fatta dal Niccolini (1922-25) della lettera del Summonte si disperse nelle curiose diversioni dell'Aru e del Demonts (1931) che vollero trovare la mano di Colantonio nella famosa 'Annunciazione' di Aix en Provence; mentre, per contro, uno pseudo-conoscitore della forza del Van Marle (1934) rifiutava per-

sino l'identità di mano tra il 'San Gerolamo' e il 'San Vincenzo Ferrer' entrambi citati dal Summonte. La questione rischiava così di insabbiarsi nuovamente quando il Bologna (1950), rifacendosi ad antiche attestazioni, richiamò l'attenzione sul fatto che il 'San Francesco e i compagni' e il 'San Gerolamo' erano in origine riuniti in un solo retablo; verità che trovava rinforzo nella mia attribuzione a Colantonio di una serie di tavolette con figurine di Santi Francescani che, secondo le stesse fonti, costituivano i pilastri dell'altare di San Lorenzo Maggiore.

Con questa brillante ricostruzione del Bologna la persona artistica di Colantonio si configurava più fermamente. E tuttavia il problema dei particolari della sua cultura poté ancora approfondirsi rilevando, su queste stesse pagine (n. 27), che la struttura e la luminosità dei 'beati francescani' dei pilastri sembrava suggerire la presenza del Fouquet a Napoli accanto a Colantonio; e perciò a postulare per il retablo una data non discosta dal 1445. Le tre componenti essenziali della cultura di Colantonio e cioè il fiammingo schietto del 'San Gerolamo', il fiammingo decorato di catalano del 'San Francesco e i compagni', il fiammingo rettificato sui modi italiani dell'Angelico e di Piero giovane da parte del Fouquet nei 'beati' dei pilastri, erano splendidamente compresenti nella composizione del retablo di San Lorenzo, quasi a segnare i rapidi accrescimenti dell'artista napoletano.

Ma ora gioverà dire in breve in che rapporto stiano queste ultime ipotesi e la nuova attribuzione della 'Crocefissione' Henschel con la biografia summontina di Colantonio; una delle vite più intelligenti e comprensive che siano state stese di un pittore, tra quelle del Ghiberti e quelle del Vasari.

Il tasto fondamentale su cui batte il Summonte è la formazione fiamminga dell'artista: *'La professione del Colantonio tutta era, sì come portava quel tempo, in lavoro di Fiandra e lo colorire di quel paese. Al che era tanto dedito che aveva deliberato andarci. Ma il re Raniero lo ritenne qua, con mostrargli ipso la pratica e la tempera di tal colorire'*. È un'attestazione precisa che, in rapporto con la cronologia di re Renato colloca la nascita di Colantonio poco prima o poco dopo il 1420; l'alunnato sotto tanto maestro, fra il 1438 e il 1442; mentre limita la scelta degli esemplari fiamminghi da studiare ai nomi del van Eyck, del Maestro di Flémalle, di Petrus Christi e di Roger giovine.

Legato a quel primo passo e perciò da leggere subito

dopo, è il brano conclusivo dove il Summonte — dopo aver dato l'elenco ragionato delle principali opere dell'artista — s'indugia sulla destrezza di Colantonio nell'imitare, quasi nel contraffare, i modelli fiamminghi. E vediamo anche quello. *'Fo in costui una gran dextrezza in imitar quel che volea; la qual imitazione ipso avea tutta convertita in le cose di Fiandra, che allora sole erano in prezzo. Venne ad tempo suo di Fiandra la testa del duca di Burgugna Carlo, ritratta [assai bene] dal naturale. Colantonio fe' opera che li fosse prestata dal mercante che la tenea; e, facta un'altra simile, tanto che non si potea discernere l'una dall'altra, rendio al patrone la nova che ipso avea facta di man sua, la quale lo mercante tenne per la sua propria, finché Colantonio li scoperse lo bello inganno. Similmente fe' dell'immagine di san Georgio, che venne pure di Fiandra, in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai laudata, dove si vede lo cavaleiro tutto inclinato incumbensque penitus in hastam: la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che, già gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era ad vedere il bon cavaleiro tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba riverberava la immagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si monstrava molto evidente. Insomma lo bon Colantonio la contrafece tutta questa pittura, di modo che non si discerneva la sua da l'archetipo se non in un albero, che in quella era di róvola e in questa costui ad bel studio lo volse fare di castagno. Questo tale ritratto adesso è in Napoli in la guardarobba della illustrissima signora duchessa di Milano. Lo ritratto del duca di Burgugna non è qua, lo quale dice olim averlo visto qua lo signor Iacomo Sannazaro nostro'.*

Anche se 'Carlo di Borgogna' è forse uno scambio per Filippo il Buono, che altrimenti i tempi non tornerebbero; ed anche se non si ritrova il 'San Giorgio', forse da identificare col dipinto che, attribuito al van Eyck, Alfonso d'Aragona acquistò nel 1445 da un mercante valenciano, e potrebbe essere stato il prototipo di quello, d'altra precoce mano fiamminga, nella collezione di Lady Mason (Panofsky, fig. 273), nessun dubbio che il Summonte ci riferisce qui di 'cose viste' ed è perciò di grande importanza per testimoniare della straordinaria penetrazione dei modi fiamminghi da parte di Colantonio.

Con questo non si vuol già dire che la mirabile 'Crocefissione' Henschel sia anch'essa, suppergiù, uno degli inganni

di Colantonio, copista fino alla contraffazione; ma, giova supporre, in esercizi che saranno da riferire ai suoi primi anni di alunnato e di studio. Del nuovo dipinto occorre invece cercare la collocazione più naturale entro il curriculum del grande pittore napoletano. È un curriculum che, secondo ogni verosimiglianza, si apre col 'San Gerolamo' di Napoli dove i rapporti più intensi non sono, a dir vero, col proprio van Eyck, ma con la corrente più patetica che corre dal Maestro di Flémalle a quel Roger van der Weyden, cui già il Cavalcaselle ricorreva per chiarimento; ciò che può lasciare invariata una serie che collochi la vicenda del retablo di San Lorenzo negli anni intorno al 1445.

Mentre nella tavola superiore del 'San Francesco' entrano i rapporti col catalano Baço pittore di Alfonso tra il '40 e il '50, si è poi già detto come, nei pilastri, le figure dei 'beati francescani' denunciino chiaramente i nuovi contatti, persino materiali, di Colantonio con la cultura, anch'essa di fondo nordico, ma di mira italianizzante, del Fouquet, ch'era in Italia negli stessi anni. Se ne induca che, già prima del 1450, Colantonio ebbe sentore anche delle nuove soluzioni italiane e poté indursi a qualche meditazione marginale in proposito, senza per ciò sconvolgere il sostrato della sua prima cultura, anzi con animo di accrescerlo.

Ed è quanto, per l'appunto, si può rilevare dalla pala di 'San Vincenzo Ferrer' nella chiesa di San Pietro Martire, bene databile intorno al '60, come ha già proposto il Bologna (1954) nel catalogo della 'Mostra del ritratto storico' a Napoli, dove figurava un pannello del gradino di quel dipinto. Qui la cultura fiamminga di Colantonio si accresce in un senso — mostrando i nuovi arrivi a Napoli di cose di Roger e del Christi, ma in un altro si semplifica italianamente nella schiettezza di narrazione della 'predica di San Vincenzo' o della 'guarigione dell'ossessa' [tavola 2 a/]; o nella chiarezza spaziale dell' 'Apparizione di Cristo a San Vincenzo', della 'Morte del Santo' [tavola 2 b/], e della famosa 'Tempesta di mare' vantata dal Summonte.

Che lo stesso Summonte, poi, avverta che Colantonio non ebbe tempo di fare le 'cose grandi' che si attendevano da lui, per esser morto 'iovene' — e cioè possiamo credere verso i quarant'anni (per un pittore, il canone del 'morir giovane', e soprattutto per chi scriveva nel 1523, era intuitivamente stabilito dalla morte di Raffaello, tre anni prima, a trentott'anni) — non ci permette di dilungarci molto dalla data del 1455-60, neppure per la 'Deposizione dalla

Croce' di San Domenico Maggiore, non citata, è vero, dal biografo antico ma che, dopo la recente e buona pulitura, va restituita a Colantonio stesso; un'opinione verso la quale ho veduto avviarsi dal '50 al '53 anche giovani e valenti studiosi dell'arte napoletana come Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. V'è persino da chiedersi se, di fronte alla dominante italica del quadro di San Pietro Martire, con la figura del 'San Vincenzo' così misurata entro la nicchia a valva rinascimentale, questa 'Deposizione', più strettamente appoggiata a una composizione fiamminga che può oscillare tra Roger, Christi, Bouts e, soprattutto, il van Ouwater, non debba ritenersi, chissà, anche anteriore all'altare del San Vincenzo.

Comunque si pensi di ciò, il quadro di San Domenico è particolarmente interessante in questa occasione, perché, nella grande rupe scogliosa che appare sotto il braccio destro della croce, il pittore vi *ripete* quasi letteralmente quel misto di verità locale e d'immaginazione che aveva espresso nel fondo della Crocefissione Henschel. E valga un confronto avvicinato /*tavola 3 a, b*/.

'Ripete' ho detto, e con intenzione; ché molte cose nel breve, mirabile dipinto americano sembrano indicare una più schietta precocità dell'artista e soprattutto quell'acutezza con cui le apprensioni fiamminghe della generazione del '30 e quelle italiane del '45 si mescolano in una lega smagliante. Un Cristo del Van Eyck in aria e paese e spazio italiani non è cosa che si fosse ancor vista; solo le parole del Summonte ci stimolavano a prefigurarla. Un pittore napoletano che intende la parlata di Fiandra, di Catalogna, di Provenza e insieme le intride con una forza lucida, splendente e spaziosa come in Piero e in Domenico Veneziano; l'abbiamo dinnanzi a noi, ed è Colantonio napoletano, tra il '50 e il '55.

La scelta di questa approssimazione cronologica è poi sorretta da un'altra ragione. Se v'è infatti un dipinto da poter convalidare l'affermazione del Summonte che Colantonio fu il maestro di Antonello, esso è proprio questa 'Crocefissione' di cui Antonello si rammenterà sicuramente — e proprio per lo spazio lontano — nella tavoletta di Sibiù. Ma se il discipolato di Antonello a Napoli era finito almeno dal '56, quando il messinese è già pittore a conto proprio in Sicilia, la 'Crocefissione' Henschel può ragionevolmente situarsi prima di quell'anno, e porsi ai giorni che Antonello imparava l'arte a Napoli in casa Colantonio.

Un particolare dell'opera, anzi, quello della Maddalena ritta presso il legno della croce (e con la mano che si leva come a sfiorare la colata del sangue ancora caldo), se isolato, quasi potrebbe sospettarsi un inserto del giovanissimo discepolo nell'opera del maestro. Ma sarebbe troppo dire.

Contentiamoci dell'approssimazione, di fronte a un quadro che, nel contesto dell'opera di Colantonio, suona come il più sorprendente omaggio che un italiano abbia mai reso nel Quattrocento alla commovente poetica della grande generazione fiamminga; una poetica che è stata chiamata dell'«infinitamente piccolo» *accanto* all'«infinitamente grande»; un «accanto» che nel suo libro recente il Panofsky va sostanzivando ora in «giustapposizione», ora in «riconciliazione»: due parole che non possono pretendere d'essere sinonimiche, sebbene il critico si permetta di osservare che proprio questo fu il segreto che intrigò gli Italiani e che sempre li eluse. Può essere. Ma si tratta poi di vedere se gli italiani non furono più umani non cadendo in quell'inganno, quanto si voglia commovente, ma senza sbocco. Persino Colantonio, in questo splendido «Hommage à Van Eyck» non manca di accennare a una mira più lontana che sarà, fra breve, quella di Antonello.

SYLVIE BEGUIN

ESQUISSES ET DESSINS INEDITS DE GREGORIO GUGLIELMI

«Gregorio Guglielmi romano non è molto noto alla patria» *écrivait déjà Lanzi*¹: son oeuvre jusqu'ici a été souvent *négligée*.

Le Musée du Louvre conserve des esquisses d'une de ses décorations les plus appréciées: les fresques peintes entre 1760 et 1762 pour la grande galerie du château de Schönbrunn². Ces esquisses, d'une grande légèreté de touche, sont enlevées dans une gamme blonde. La lumière transparente et doucement modulée court sur les groupes variés avec une délicate harmonie: l'habileté du plafonniste s'y révèle et annonce la brillante décoration définitive³; ce que Metastasio souhaitait de voir réaliser «con la nobiltà e con la chiarezza possibile» pour la décoration de la voûte de la grande salle de l'Université impériale de Vienne, se retrouve

bien ici, 'questo uso della luce così poco comune in pittura presentendo a tutto il dipinto un aspetto di novità, allieterà l'attenzione degli spettatori, farà distinguere la maestria dell'artefice nelle difficili degradazioni e negl'insoliti accidenti del lume...' ⁴.

Ces esquisses offrent une grande analogie pour la technique et la composition, avec des esquisses déjà connues de Guglielmi: l'esquisse des '4 parties du monde' (Musée national de Varsovie) ou les esquisses pour la galerie d'Apollon du Palais d'Ujazdow (Musée des Beaux-Arts de Nancy) ⁵.

La plus grande des esquisses du Louvre [*tavola 4*] correspond à la composition centrale de la grande galerie de Schönbrunn qui représente diverses provinces autrichiennes apportant leur tribut à l'Empire [*tavola 5*]. Les deux autres compositions de Schönbrunn figurent la première une allégorie militaire et la seconde les 'Bienfaits de la Paix': c'est l'esquisse de cette dernière composition que conserve également le Louvre [*tavola 6*]. De légères variantes distinguent les esquisses des plafonds.

Leur comparaison dévoile la délicieuse vivacité d'expression de Guglielmi: les notations poétiques de l'esquisse, où le sens de la lumière, de la couleur et de l'atmosphère balancent si heureusement leurs effets, se résolvent, dans la fresque, en une stylisation voulue où persiste la grâce, mais, comme épurée, réduite à une précise ligne mélodique (comparer, par exemple [*tavola 7 a, b*], les scènes de la 'vendange' et de la 'moisson' dans l'esquisse et la fresque).

Par analogie avec le cycle de Schönbrunn, ne peut-on attribuer à Guglielmi, l'Assemblée des Dieux ⁶, un beau dessin du Cabinet des Dessins du Louvre [*tavola 8*] ? Même vivacité, même répartition des groupes dans les esquisses et le dessin: certaines figures s'y retrouvent presque identiques. L'indication, en bas à gauche, du cartouche décoratif semble renforcer cette analogie. Le projet montre bien, d'ailleurs, la manière de Guglielmi dessinateur, celle, par exemple, du dessin préparatoire de la 'Fondation de Troie' (Albertina-Vienne), [*tavola 9*], d'un faire plus rapide et d'un style plus aigu ⁷ ou de certains autres dessins de la même collection (Albertina n° 675-677-679).

A quoi se rattache cette Assemblée des Dieux ? Il serait tentant de l'assimiler à l'un des projets envoyés d'Augsbourg par Guglielmi en vue de la décoration des édifices royaux, l'esquisse 'd'una specie d'assemblea degli Dei' ⁸ selon sa propre expression ?

La délicatesse des notations de 'l'Assemblée des Dieux' contraste avec la franchise des indications d'un autre dessin des collections du Louvre /*tavola 11*/. Cette scène de la 'Didon'⁹ porte en bas, à droite, l'indication 'Gr. Guglielmi' et à gauche: 'Gregorio Guglielmi romano 1752'; sa facture est plus sèche et moins spontanée, cependant malgré cette différence l'écriture est la même ainsi que l'expression 'ondulante' de la lumière; l'emploi du lavis par zones bien délimitées est aussi tout à fait analogue.

La manière plus franche de ce dessin n'est pas sans rappeler 'Job et sa femme' (Albertina)¹⁰.

Est-ce un projet d'illustration pour la Didon de Metastasio qui fut créée à Naples sur la musique de Sarro 'dans le carnaval de l'année 1724' et reprise souvent après cette date?. Après 1752 Guglielmi devait exécuter d'autres dessins en vue de la gravure: l'illustration de la grande galerie de Dresde (1753) gravée par J. Camerata; plus tard un autre dessin pour l'oeuvre de Metastasio 'Alcide al Bivio' (1760) fut gravé par A. Tischler¹¹.

Deux esquisses, deux dessins, c'est, au Louvre, peu et assez pour juger du mérite d'un artiste: ainsi en décidait Falconet lorsqu'il parle de Mr. Guglielmi 'très habile peintre italien appelé à la Cour de Russie': 'je n'ai encore vu de cet artiste' écrit-il¹² que des esquisses de plafonds; genre difficile auquel il s'est particulièrement exercé. Elles sont composées dans le goût des dernières idées d'Italie. Des effets brillants, une couleur vive, mais trop rouge; une vaguesse de lumière aérienne qui enveloppe les objets, les place, les distingue et répand l'harmonie sur l'ensemble. Quand l'expression, le dessin, le choix y sont réunis, la peinture agit délicieusement sur le spectateur. C'est en partie ce que présentent et promettent pour le grand, trois esquisses que j'ai de Mr. Guglielmi'¹³. Les promesses de cet art Roberto Longhi en a suffisamment montré la richesse, le charme et l'importance ici même dans 'la cultura di via Condotti'.

NOTE

¹ Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, II, p. 247.

² Au sujet de la galerie de Schönbrunn: Dvorák, *Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien* (1920) et Betty Kurth, *Lustschloss Schönbrunn*. Cf. Thieme et Becker XV (V. A. Messinger) (ad vocem).

³ Musée du Louvre, 2 esquisses pour plafond attribuées à l'école française XVIII^e siècle (RF. 1939-30 La gloire de Marie-Thérèse et RF 1939-31 La Paix). Les Archives du Louvre (P. 8, 1^o juin 1939) conservent une note d'André Pératé identifiant ces esquisses avec les études achevées pour 2 des plafonds de Schönbrunn. Je remercie Mme A. Cha-

mson, Conservateur de la Bibliothèque et des Archives du Musée du Louvre, de m'avoir aidée à retrouver cette indication qui appuie l'identification proposée dans cet article.

⁴ Lettre à son altesse le Prince de Trautson, archevêque de Vienne, Vienne, Février 1755, Metastasio, *Opere Postume*, Vienne 1795 II, p. 200.

⁵ Zygmunt Batowski (*Prace Komisji Historie Sztuki*, IX, pp. 153-175: Les projets artistiques de Gregorio Guglielmi présentés à Stanislas-Auguste, roi de Pologne. Traduction française pp. 175-6). Guglielmi peignit ces esquisses pendant son séjour à Augsbourg, c'est-à-dire postérieurement aux esquisses du Louvre (la correspondance au sujet de ces travaux s'échelonne entre 1766 et 1768). L'esquisse du Musée de Varsovie fut envoyée à Stanislas-Auguste pour lui permettre de juger du talent de l'artiste qui brigait une importante commande: c'était la seconde du sujet des 4 parties du monde.

Les esquisses de Nancy (la fondation de Troie, le lever du soleil, le coucher du soleil) furent commandées à l'artiste par Stanislas-Auguste pour orner la galerie d'Apollon du Palais d'Ujazdow. Mais Guglielmi étant entré en 1769 au service de Catherine II, le projet ne fut jamais exécuté. Une autre esquisse: la Minerve du Nord ou l'Apothéose de Catherine II se trouve maintenant à Gorod de Pouchkine.

⁶ Classé aux anonymes italiens XVIII^e siècle: l'Assemblée des Dieux (n° 18.157): composition d'un grand nombre de figures pour la décoration d'un plafond; crayon noir, lavé d'encre de chine: 0,227 × 0,397 forme ovale.

Je remercie Mme Bouchot-Saupique, Conservateur du cabinet des Dessins du Musée du Louvre, de me permettre d'étudier et de reproduire les dessins de Guglielmi.

⁷ C'est évidemment, avec de petites variantes, le dessin préparatoire de l'esquisse de Nancy [*tavola 10*/ et, par conséquent, de la galerie d'Apollon d'Ujazdow: la construction de Troie protégée par Apollon. Zygmunt Batowski ne cite pas ce dessin qui fut exposé en 1929 à Venise (*Il Settecento italiano*, n° 32, p. 52) sous le titre erroné (tiré sans doute de l'inscription à gauche sur le dessin: 'veduta del Tempio del Sole'): 'Costruzione del Tempio del Sole'. C'est sous ce titre qu'il figure d'ailleurs dans le catalogue de l'Albertina (Albertina VI. Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena. - Der Lombardie Genua Neapels und Siziliens von Alfred Stix und Anna Spitzmüller, 1941, n° 678).

⁸ Zygmunt Batowski (op. cit.). Guglielmi en 1768 se proposait d'envoyer à Varsovie ce projet ainsi que les 4 Parties du monde.

⁹ Cabinet des Dessins (Musée du Louvre) 18.128. Sujet tiré du drame de Métastasio intitulé 'La Didon', mine de plomb lavé d'encre de chine 0.235 × 0.330

L'écriture est du XVIII^e siècle et il pourrait s'agir d'une signature dans l'inscription datée de gauche.

¹⁰ Albertina (op. cit.) n° 678. Le catalogue met ce dessin en rapport avec la décoration de la Cappella Colleoni de Bergame.

¹¹ Thieme et Becker XV (ad vocem).

¹² Oeuvres d'Etienne Falconet statuaire contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux-Arts à Lausanne 1781 (*Réunion de quelques passages des observations sur la statue de Marc-Aurèle*, t. II, p. 58).

¹³ Ce sont les esquisses du Musée de Nancy qui appartinrent à Falconet. Falconet témoigne encore de son admiration pour Guglielmi dans une note du tome V de ses écrits: 'Il était éclairé, il avait vécu, étudié et voyagé en artiste observateur, en homme sensible; il possédait supérieurement la métaphysique et la théorie de son art' (p. 115).

ANTOLOGIA DI CRITICI:

GUGLIELMI E FALCONET.

L'occasione che M.me Sylvie Béguin ci offre con le sue preziose note sui bozzetti di Gregorio Guglielmi al Louvre e altrove, mi pare opportuna per pubblicare qui la lettera del Guglielmi allo scultore Falconet, e i giudizi e i ricordi di questi sul grande e sfortunato pittore romano. Il tono di libertà illuministica che pervade ed unifica le due voci — di un italiano e di un francese — in contrasto al teorizzante neoclassicismo (è nota la polemica acerba svoltasi fra il Falconet e il Mengs, a proposito del Winckelmann) sono uno dei ricordi più importanti della crisi culturale di quei tempi; ed è bene renderlo più comunemente noto. (r. l.)

OEUVRES D'ETIENNE FALCONET; Lausanne, 1781, vol. II, 58. [*Il Falconet rammenta di dovere a Guglielmi la interpretazione del quadro allegorico del Rubens a Firenze: 'Marte Venere e la guerra'*]:

'L'idée précise des beautés [de ce tableau], je la dois particulièrement a M.^r Guglielmi, très habile Peintre Italien appelé à la Cour de Russie. Il ne sauroit parler de cette belle machine, que le feu de la poésie pittoresque n'étincelle dans ses yeux.

Je n'ai encore vu de cet Artiste, élève du Chevalier Trevisani, que des esquisses de plafonds; genre difficile, auquel il s'est particulièrement exercé. Elles sont composées dans le goût des dernières écoles d'Italie. Des effets brillans, une couleur vive, mais trop rouge; une vaguesse de lumière aérienne qui enveloppe les objets, les place, les distingue, & répand l'harmonie sur l'ensemble. Quand l'expression, le dessein, le choix y sont réunis, la peinture agit délicieusement sur le spectateur. C'est en partie ce que présentent & promettent pour le grand, trois esquisses que j'ai de M.^r Guglielmi; & c'est au dessein, au choix & à l'expression près, ce que vous ne trouverez pas plus dans les descriptions de Plin, que dans les autres Ecrivains du même tems'.

Vol. V, p. 100 - *Lettre de M. Guglielmi, Peintre Romain* (da Berlino).

'La satisfaction complete que j'ai eue, Monsieur, à la lecture de votre traduction de trois livres de Plin, & des savantes notes qui les accompagnent, me donne un vif empressement de vous en féliciter. Vous avez fait tomber le

masque du faux savoir & de l'ignorance trompeuse; phan- Guglielmi
tômes qui depuis tant de siècles ont tyrannisé les beaux-
arts, les Artistes & les amateurs mêmes, qui séduits par la
réputation de Pline, écrivain d'ailleurs respectable, ont em-
prunté son autorité pour juger l'art & les Artistes. On a
poussé l'aveuglement jusqu'à vouloir persuader que le public
méritoit seul, à l'exclusion des Artistes mêmes, le titre de
vrai connoisseur. Nous respectons le public assurément;
mais, comme vous le dites, Monsieur, *qu'il nous soit permis
de regarder l'idole avant de nous agenouiller, & de porter ailleurs
nos adorations, si elle n'est qu'un vain simulacre.*

C'est cette ridicule & fausse prétention de se connoître
à tout, qui a enfanté chez quelques grands, quelques riches,
& quelques Ecrivains, ces airs importans qui, sans égard
pour le jugement des plus grands Artistes, les font décider
à tort & à travers toutes les parties d'un tableau ou d'une
statue.

Je vous dirai, Monsieur, à ce propos, que je présentai
à Benoît XIV, des tableaux que j'avois faits pour Sa Saint-
eté, & sur lesquels je le priai de vouloir bien m'honorer
de ses avis. Rien n'est égal à la modeste franchise de ce grand
homme. Il me dit: votre ouvrage me plaît beaucoup; mais
je sais que la peinture est un art aussi profond qu'il est
étendu, qu'on risque de se tromper quand on veut en juger
trop légèrement. Pour moi, qui ne dois pas me flatter d'y
avoir ce qu'on peut appeller des connoissances, je me gar-
derai bien d'en vouloir décider avec vous. Benoît XIV cares-
soit, honoroit, encourageoit cependant nos arts en grand
Prince; & vous savez avec l'Europe entière, que ce savant
du premier ordre, auroit pu, s'il eût voulu, prendre le ton
décidé. Mais il étoit modeste: qualité qui, ajoutée à son
profond savoir, l'illustre à jamais chez les hommes savans,
vertueux & sensés.

C'est par reconnoissance, & pour nous acquitter en quelque
sorte envers tant de savans hommes qui nous ont éclairé
par leurs profondes méditations & leurs travaux, que nous
devons à notre tour leur procurer les lumières que nous
avons puisées dans l'art par nos études & nos ouvrages.
Puisqu'ils nous ont ouvert le Sanctuaire des sciences, ouvrons-
leur celui des beaux-arts; c'est rendre lumières pour lumières,
& c'est beaucoup mieux payer qu'avec de l'or.

Quel gré ne vous sauront pas ces hommes qui, trop
occupés des plus hautes sciences, ne peuvent s'instruire de
nos mystères! Vos notes, appuyées de la vérité, de l'étude &

Guglielmi de l'expérience, leur développent ce qu'on a ignoré jusqu'à nos jours. Personne encore n'avoit élevé si haut le flambeau. Vos lumières, votre candeur & votre courage ont frappé le but: vous avez démontré combien sont erronés & frivoles ces écrits qu'on prenoit pour des loix sacrées & inviolables. Excitez, Monsieur, excitez les vaines clameurs aujourd'hui; on vous remerciera demain.

Mon estime & ma vénération pour les savans Littérateurs est si forte, que j'accuse notre silence d'avoir causé tant de travers & de préventions enracinés sur le fait des beaux-arts chez une infinité de personnes. Elles lisent, & le fruit de leur lecture n'est souvent qu'une série d'idées gauches & plus ou moins absurdes, avec lesquelles elles se croient assez bien instruites pour juger, mépriser & insulter l'Artiste. Du premier coup-d'oeil, qu'arrive-t-il? L'Artiste va rire à son aise aux dépens de ceux qu'il n'auroit jamais cessé de respecter, s'il n'eût pas vu passer le petit bout d'oreille: foible, mais indispensable vengeance.

Je ne vous dis pas la millièmc partie de mes idées à ce sujet, ni tout ce que j'ai vu & entendu dans mon propre pays, long-tems le siège des beaux-arts, & dans les différentes Cours où j'ai travaillé. Si les Princes choisissent toujours pour présider aux beaux-arts des Mécènes judicieux, intelligens, éclairés, leur nom passeroit avec encore plus de gloire à la postérité: elle admireroit dans les édifices, les statues, les tableaux, la grandeur des souverains dont le goût auroit produit ces chef-d'oeuvres.

Du souverain ce goût passeroit aux grands, aux riches, & par émulation chez tous les peuples. C'est ainsi que les beaux-arts en tous genres, quand ils ont été connus, sentis, favorisés, distingués, ont illustré la Grèce, l'Italie, la France & les régions diverses qui les ont dignement encouragés. Aussi vous voyez que chaque Nation qui vient admirer les prodiges de nos arts dans ma patrie, remporte chez elle une profonde vénération pour la grandeur des Princes qui ont su faire éclore tant de talens sublimes, & qui ont employé tant d'Artistes fameux. Beau siècle de Léon X, tu es passé, & nos plus beaux jours le sont aussi... Je m'arrête; peut-être qu'un jour marcherai dans la voie que vous avez si bien ouverte, & que votre modération vous a empêché d'étendre davantage: mais je vous proteste que je ne voudrois pas être le litterateur chargé de vous contredire; vous savez trop bien avoir raison.

La lecture de votre livre a tellement augmenté l'estime



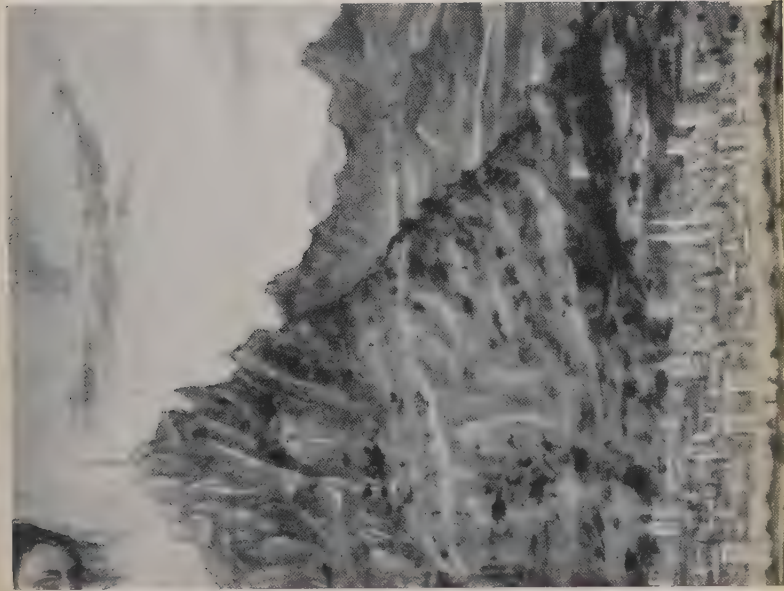
1 - Colantonio: 'Crocifissione'

New York, coll. M. e Mrs. Ch. R. Henschel



2 a, b - Colantonio: *Due fatti di San Vincenzo Ferrer*

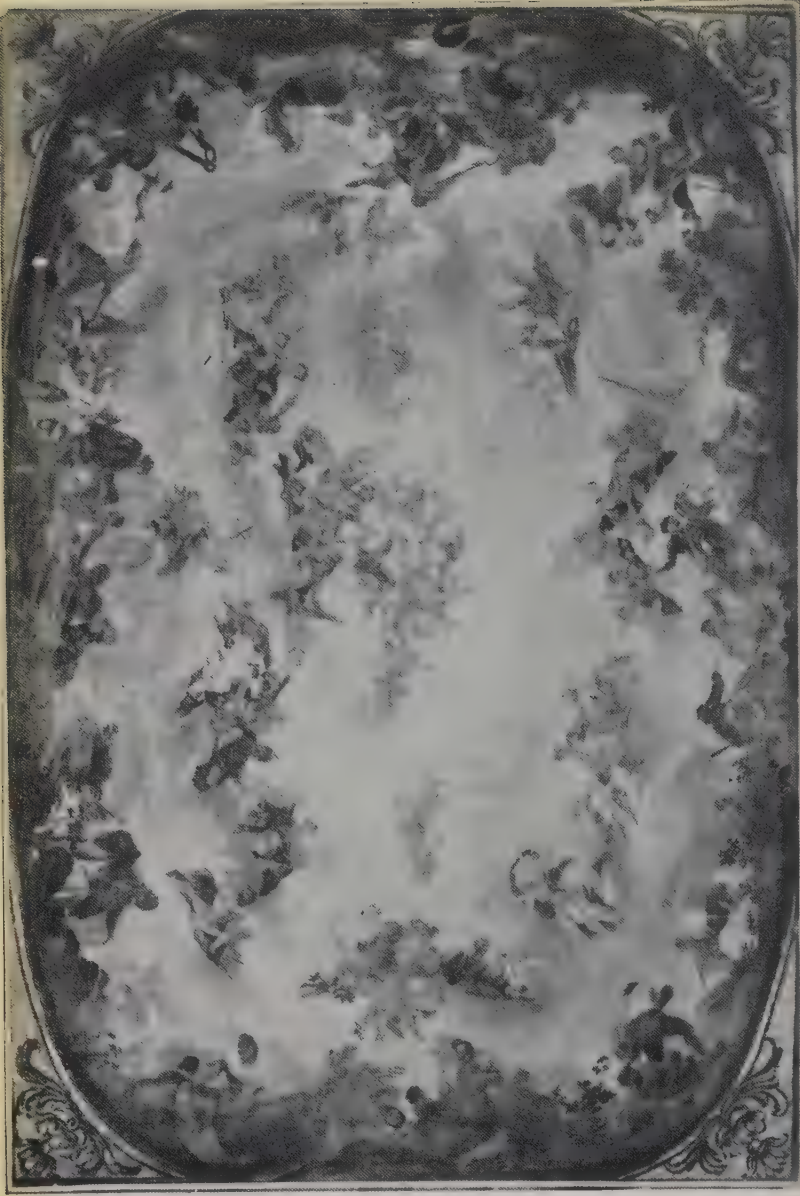
Napoli, S. Pietro Martire



3 a - Colantonio: particolare della 'Crocefissione' New York, raccolta Henschel



3 b - Colantonio: particolare di una 'Deposizione' Napoli, S. Domenico M.



4 - *Guglielmi*: bozzetto per uno degli affreschi di Schönbrunn



5 - Guglielmi: uno degli affreschi con le storie di Casa d'Austria Vienna, Palazzo di Schönbrunn



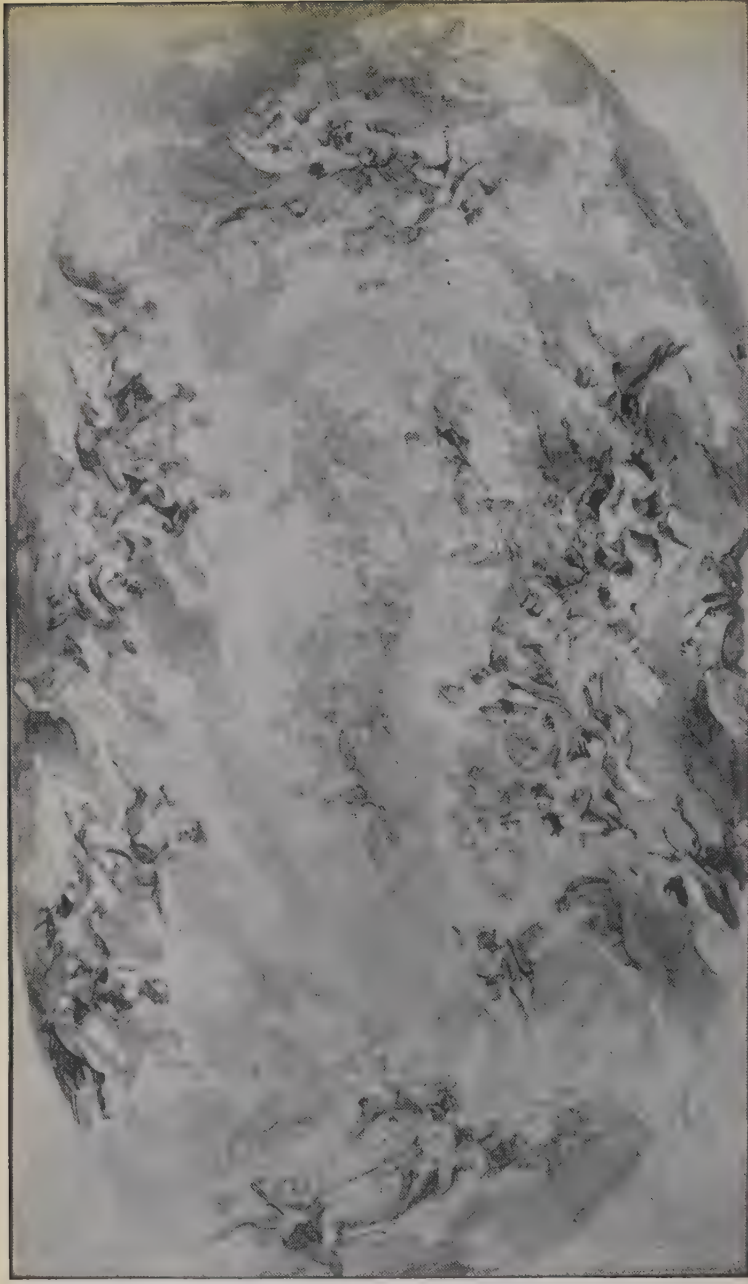
6 - Guglielmi; *I vantaggi della pace* (bozzetto)

Parigi, Louvre



7 a, b - Gaglielmi: I vantaggi della pace (particolari)

Vienna, Palazzo di Schonbrunn



8 - Guglielmi: "Assemblea degli Dei" (disegno)

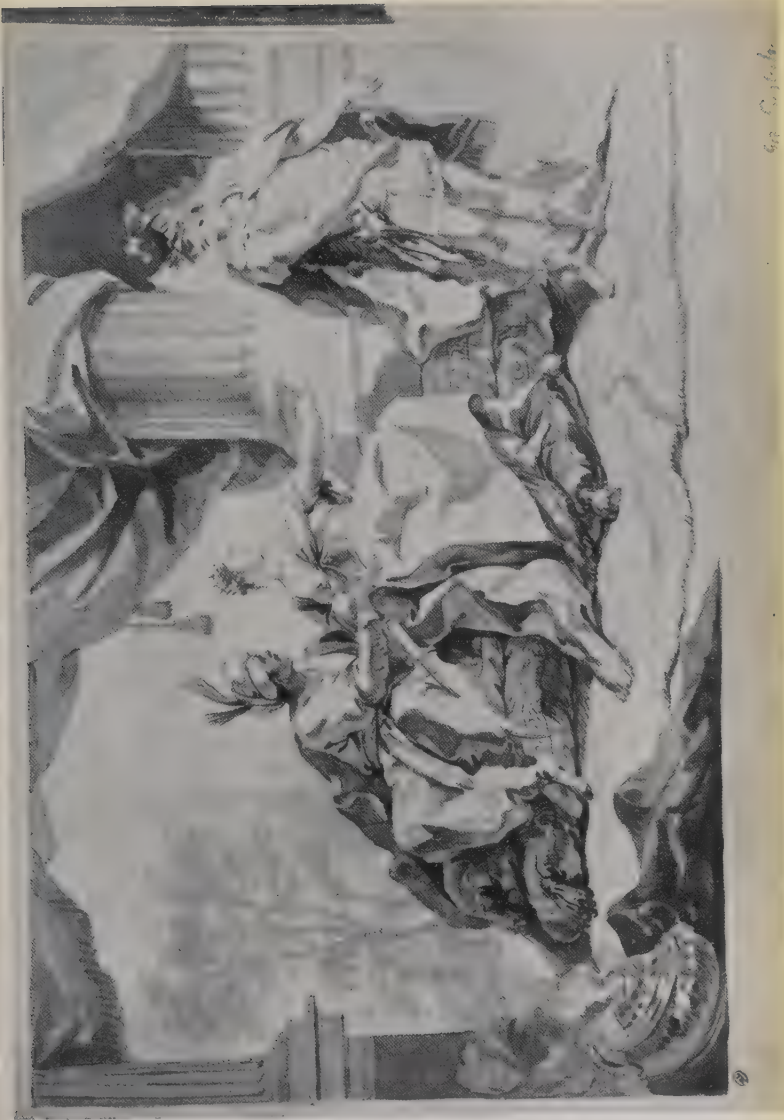


Vienna, Albertina

9 - Guglielmi: 'Fondazione di Troja' (disegno)

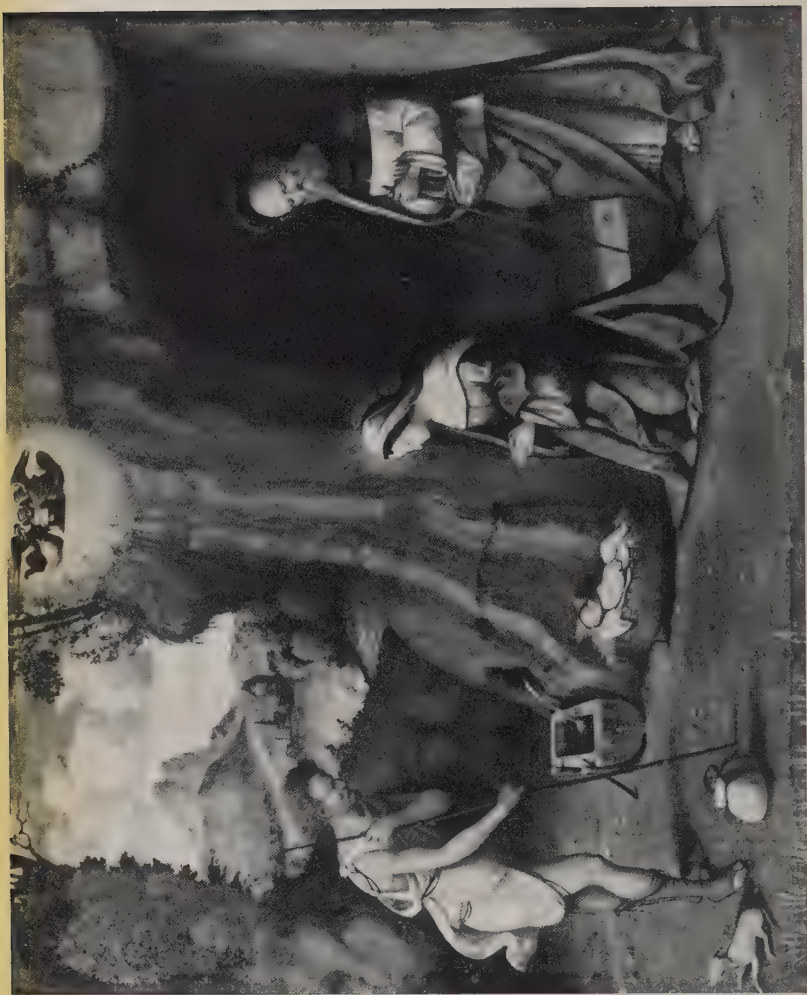


10 - Giglielmi: 'Fondazione di Troja' (bozzetto)



11 - Guglielmi: dalla 'Didone' del Metastasio, 1752 (disegno)

Parigi, Louvre (Gab. dei disegni)



que d'ailleurs vos beaux ouvrages, que j'ai admirés à Paris, *Guglielmi* m'avoient inspirée pour votre personne, qu'ayant l'honneur d'être appelé à la Cour Impériale de Russie, je me félicite d'avance de me procurer encore celui de faire dans peu votre connoissance, & de lier avec vous une sincère amitié: avantage qui me fera d'autant plus flatteur, que j'aurai celui de profiter de vos lumières. En attendant cette satisfaction si douce pour nous autres Artistes, je suis avec une parfaite considération, &c.

De Berlin, 30 Juin 1772.

G. GUGLIELMI'

Nota di Falconet su Guglielmi e la sua morte in Russia.

'N. B. - L'Auteur de cette lettre beaucoup trop complimenteuse, mais dont cependant, je conserve l'original, est mort à Saint Pétersbourg, le 2 Février, V. S., 1773, âgé de 58 ans. Quand j'ai loué le talent de cet habile Artiste, il étoit vivant, & l'on pourroit croire que je voulois seulement acquitter sa lettre. J'aurois trop à rougir de ce petit trafic, tout commun qu'il est, & je n'ai écrit que ce que j'ai senti. Aujourd'hui que je regrette Mr. Guglielmi, je ratifie le bien que j'en ai dit alors, & j'ajoute que l'impartialité de cet Italien étoit peut-être ce qu'il y a de plus rare parmi les juges Artistes de son pays, quand ils veulent; & voici pourquoi il s'élevait au dessus des préjugés.

Il étoit éclairé; il avoit vécu, étudié & voyagé en Artiste observateur, en homme sensible; il possédoit supérieurement la métaphysique & la théorie de son art; il me trouvoit sans cesse à genoux devant les merveilles de l'Italie; la discorde entre nous eût donc été comme impossible. Notre blâme & notre éloge de quelque ouvrage que ce soit, étoient presque toujours unanimes, & lorsqu'il s'y rencontroit quelque diversité, il en résultoit une instruction. Si M. Guglielmi me développoit les beautés des productions que je n'ai pas vues, sa veracité m'en découvroit également les défauts.

Nos fréquens entretiens étoient l'ame d'une bonne Poétique de l'art, & nous devions la réaliser sous la forme d'une correspondance épistolaire. Que de traits de génie, que de choses neuves, la chaleur & l'esprit naturel de cet Artiste auroient produits par l'action de ce frottement! En un mot, jamais peut-être deux Artistes n'ont été plus faits pour la communication, la vérité simple, & pour le parfait mépris de toute morgue nationale: c'étoit bien unanimement, bien

Falconet cordialement que les milliers de sottises produites par ce défaut, nous faisoient hausser les épaules.

Hélas! feu Mr. Guglielmi eut la foiblesse d'entreprendre le portrait de l'Impératrice; & les premiers études qu'il en fit lui réussirent on ne peut guere plus mal; ce n'étoit pas son genre, & comme Pline le dit de Pausias, *quoniam non suo genere certasset*. On en rit cruellement à la Cour, sans égard pour le talent qu'il avoit d'ailleurs. Il est vrai que n'ayant encore montré qu'un beau & grand dessein terminé, d'une victoire sur les Turcs, & de belles esquisses de plafond coloriées, ces traits de génie ne furent pas lisibles pour chacun. Guglielmi moqué, découragé, sentit vivement le coup, & en peu de jours une fièvre putride le mit au tombeau. J'ai vu la cause & le terme de cet accident: ce que je n'avois pu en savoir, il me l'apprit dans les instants où il ne déliroit pas encore: mais il ne sçut pas lui, ce que j'en savois, & que je ne devois pas dire à un mourant'.

OMAGGIO A MAX J. FRIEDLÄNDER di Vitale Bloch.

Sull'erudito e sul conoscitore, gli storici dell'arte hanno scritto più volte. Non è molto, Bernhard Berenson gli dedicava ancora alcune pagine nelle quali esprimeva tutta la sua ammirazione. Eppure, quanto son differenti questi due uomini! Berenson vive da gran signore, circondato da quadri preziosi e da oggetti d'arte d'ogni specie...

È ben nota la modestia della dimora di Friedländer: non già un viale di cipressi, ma è una scala ripida che ci porta al piano della casa poco romantica dov'egli abita, in via Beethoven ad Amsterdam. Là Friedländer riceve tutti coloro che desiderano consultarlo; là si accumulano, sul suo tavolo di lavoro, le innumerevoli fotografie ch'egli riceve e che spesso non hanno grande interesse; ma s'è pur visto, talora, qualche miracolo: un Geertgen arrivato dagli Stati Uniti, od un ritratto sconosciuto di Roger Van der Weyden da Londra... Quando egli mostra ai suoi colleghi più giovani, con una fierezza serena, la fotografia di un primitivo appena scoperto, i suoi occhi si rischiarano mentre domanda: 'Non trovate che...?' In quest'uomo, infatti, una distinzione nativa si unisce a un'obiettività quasi morbosa. Ha tanto contribuito alla creazione dei Musei e delle collezioni della nostra epoca e tuttavia, con tante cose da raccontare, si rifiuta di scrivere, come fanno i suoi illustri colleghi, le sue memorie. La sua 'traccia per un autoritratto' è concentrata in due o tre pagine appena, che servono d'introduzione alla sua opera 'Von Kunst und Kennerschaft'. Ci racconta brevemente gli inizi della sua attività

nei musei e i suoi incontri con i grandi conoscitori del suo tempo, *Max J. Friedländer* e infine termina maliziosamente con queste sole parole: 'Se non sono divenuto un conoscitore, non ho che da rimproverare me stesso; in ogni caso, non posso accusare le circostanze d'essermi state poco favorevoli'. E questo è tutto. In effetti, egli non si è contentato soltanto di diventare un 'conoscitore', ma ha consegnato le sue esperienze e le sue osservazioni ai celebri '14 volumi'. E se Bode si serve della terminologia tradizionale agli storici d'arte, Friedländer esprime i risultati delle sue ricerche in uno stile altamente personale, chiaro ed espressivo. È difficile trovare nella letteratura sull'arte moderna pagine più belle di quelle che egli ha dedicato, per esempio, all'interpretazione del suo quadro prediletto, il 'San Giovanni in meditazione' di Geertgen al Museo di Berlino.

Non dimentichiamo che quei '14 volumi' non sono quello che si dice 'una Storia'. Friedländer è pieno di diffidenza nei confronti della 'Storia' e della 'concatenazione storica'; il suo contributo non vuol essere che di 'pietre per costruire'. E, in quelle ultime parole così meditate dell'epilogo, alla fine del quattordicesimo volume, quando ci parla di 'un pazzo che vuol dare più che non possieda', Friedländer esprime in maniera precisa il suo scetticismo al riguardo delle storie generali dell'arte; e forse, semplicemente, il suo atteggiamento filosofico tratto dalla vita.

Ma non si vuol parlare, qui, dell'opera di Friedländer; piuttosto dell'uomo, da cui emana tanta saggezza e tanta modestia, sempre pensoso d'esser 'giusto', e pieno d'indulgenza per le imperfezioni umane: 'Son diventato dolce', ha l'abitudine di dire. Da una visita a M. J. F. (così i suoi amici lo chiamano), si riporta un senso di felicità: che viva tra di noi un uomo solitario e contento e il cui spirito ironico sa combattere la malinconia delle ore del crepuscolo. Sempre accogliente, sempre vivo, ma sempre fedele alle sue opinioni e ai suoi sentimenti, mai conciliante con la moda. Quando si parla di Van Eyck, dice: 'Voi conoscete Hubert? Io no'. E di Van Gogh, nonostante l'entusiasmo generale: '... un genio senza talento...'. Per lui, le opere d'arte hanno un'importanza infinitamente maggiore di tutto ciò che ha potuto esser scritto o detto sull'arte. Del resto, questo scrittore nato è lungi dall'avere una confidenza illimitata nella virtù delle parole, e termina la sua prefazione al catalogo di vendita dei disegni di Rembrandt, della Collezione Valentiner, in un modo significativo per la sua modestia: 'Una volta venduti, questi disegni passeranno nelle mani di persone per le quali ogni commento è superfluo'.

'Arte e scienza' (Dal volume 'Il conoscitore d'arte' tradotto dalla Casa Editrice Einaudi, 1955).

L'erudizione si è volta tardi all'arte; forse esitò, prevedendo che da questa unione non sarebbe venuto gran bene.

Max J.
Friedländer

Il dotto che s'avvicina all'arte di solito brancola nel vuoto. Sollecita la bella lunatica, ora in un modo ora nell'altro, e per lo più riesce ad afferrarne la veste, non il corpo. Si cimenta come storico, filologo, naturalista. Filologo o cultore di epigrafia egli è quando esamina criticamente documenti d'archivio o lapidi; naturalista, quando indaga sul materiale dei monumenti dal punto di vista chimico o fisico. Naturalmente, per uno studio così complesso, egli deve far assegnamento sull'aiuto altrui ed è costretto a un'infinità di letture. Fa indigestione di caratteri tipografici, e tutto quel bianco e nero gli fa male agli occhi. Poiché noi viviamo nell'epoca delle scienze naturali, i cui metodi godono di un rispetto quasi superstizioso, egli preferisce attenersi al metodo dei naturalisti. Ha sempre paura di perdere in dignità per i suoi rapporti con quel caposcarico che è l'arte e di non venire ammesso nel circolo dei severi e onorati accademici.

La storia, qualunque ne sia l'oggetto, ha una difficile posizione in mezzo alle discipline dotte: molto spesso le si è negato carattere scientifico. La storia dell'arte è apparentemente in vantaggio sugli altri rami della storia; ha qualche diritto di reclamar la precedenza specialmente su quella politica. Le opere d'arte ci si presentano, per così dire, come 'spirito dei tempi' conservato. Veramente — non dimentichiamolo — 'ciò che voi chiamate spirito dei tempi, è in fondo lo spirito particolare dei signori, e i tempi vi si rispecchiano'. Comunque, qualcosa che si rispecchia c'è; mentre lo storico, che per il campo politico si fonda esclusivamente sulla tradizione letteraria, distilla la sua verità — per lo più non senza un orientamento politico — da cento notizie errate e contraddittorie, quando non sono addirittura menzognere. I fatti degli artisti noi li vediamo, dei fatti dei sovrani riceviamo un'eco, e per lo più udiamo quel che i vincitori hanno fatto registrare dai loro scribi.

L'immagine è più antica della scrittura e per lunghi periodi essa è l'unico documento e l'unica testimonianza.

I monumenti dell'arte non parlano, cantano; quindi vengono intesi soltanto da chi ha senso di poesia.

Un passo di Grillparzer si esprime press'a poco così: 'Chi scrive una storia della chimica dev'essere un chimico, e solo come tale può diventare uno storico'. Non dovrebbe questo riferirsi anche alla storia dell'arte? E Schiller dice: 'C'è solo un vaso per accogliere le opere della fantasia, ed è la fantasia'.

Poiché la creazione artistica, qualunque essa sia, in ogni

caso è un fatto spirituale, intellettuale, la scienza dell'arte dev'essere psicologia. Può essere anche qualcosa d'altro, ma psicologia è in ogni caso. Ma poiché ogni psicologia riposa sull'esperienza di singoli fatti psichici, solo lo spettatore provvisto di doti artistiche può penetrar l'essenza dell'opera d'arte. Questo ci porta verso la conclusione che soltanto l'artista creatore ha il diritto di giudicare. Ma è una conclusione falsa.

Max J.
Friedländer

L'artista che produce non è in grado di assumere, di fronte all'opera propria o altrui, l'atteggiamento recettivo e indagatore, che dobbiamo aspettarci dall'interprete. Nell'atto di creare egli è ingenuo e inconscio; le sue esperienze son troppo profonde, perché egli possa farle venire alla luce. Quindi le sue confessioni in lettere, autobiografie o esposizioni teoriche hanno valore solo come testimonianze indirette, e come tal han molto valore; ma debbono essere interpretate. L'artista non è un buon giudice, perché non riesce a svincolarsi dalla propria forma artistica, che è anche quella del suo tempo e del suo paese; e può farlo tanto meno, quanto più singolare, fecondo e attivo è il suo talento. Infine egli ha altro di meglio da fare che preoccuparsi di queste cose, e può anche sospettare che il sapere annulli o almeno indebolisca la facoltà di creare; il che si è potuto osservare nell'evoluzione di molti artisti in tempi di diffusa cultura. Comunque, c'è più da imparare dal balbettio degli artisti che dalle ben congegnate esposizioni sistematiche dei cultori di estetica.

Davanti all'arte, i pensatori per lo più sono ciechi, gli artisti sono muti. Può intuire, comprendere con una certa profondità e interpretare soltanto lo spettatore sensibile all'arte, ma incapace di produrla.

Creare un'opera d'arte e contemplarla sono azioni che hanno in comune più di quanto si pensi di solito. Il rapporto tra la fantasia creatrice e quella recettiva è identico a quello di una ruota dentata e della sua dentiera. L'amatore divide con l'artista la sensibilità eccezionale. L'animo suo reagisce rapidamente e con energia agli stimoli ottici. Gli manca la possibilità di produrre, la facoltà di oggettivare le visioni, o perché le immagini interiori non sono abbastanza chiare, o perché gli manca l'abilità manuale. Egli è un talento platonico, magari un Raffaello senza mani. Possiede una sicura memoria visiva, e non certo perché l'abbia esercitata studiando assiduamente le singole impressioni, ma piuttosto perché guardando ha goduto con tutta l'anima, con quell'esaltazione che incide la 'tabula cerata' della memoria.

Max J. Friedländer Per decenni egli ricorda una forma e un colore, certo non in modo da poterli produrre, riprodurre o anche soltanto descrivere, ma tanto che, al riapparir dell'immagine, egli la può riconoscere e salutare come cosa nota. Il sentimento e i sensi hanno assai miglior memoria dell'intelletto. *Souvenir*, non *mémoire*: questa sottile distinzione manca alla lingua tedesca.

Si può contestare che ci sia una scienza dell'arte; per lo meno il concetto di 'scienza' può esser compreso in senso così stretto che l'arte non possa presentarsi come un oggetto accessibile.

Condizione preliminare di ogni fatica scientifica è una terminologia adeguata, che permetta allo studioso di riferire chiaramente ad altri studiosi i suoi argomenti, le conseguenze, le conclusioni. Neppure il più grande ottimista sosterrà che la critica d'arte possa soddisfare quest'esigenza. Quando io giudico un'opera d'arte e mi servo di parole per giustificare il mio parere, son ben lontano dal credere di avere espresso con tali parole quello che ha dato origine al mio giudizio. Le modificazioni, i miscugli, le sfumature della sensibilità che veramente han determinato la mia opinione non si possono afferrare con le tenaglie della parola. Ma all'onesto sforzo per raggiungere la conoscenza può esser concesso un valore scientifico anche qui, dove i risultati rimangono dubbi e inadeguati.

La scienza per sua natura tende a riportare ogni cosa alla necessità e odia il caso. Non le basta constatare: questo è così; deve piuttosto dimostrare: per quella determinata ragione, questo è così. Ma lo storico s'imbatte dappertutto nel caso, e non vedendo quella necessità che è la sua mèta agognata, se la immagina, se la costruisce. È un caso, nel senso comune del termine, che Rubens e van Dyck lavorassero ad Anversa nello stesso tempo; è un caso che Schongauer fosse morto quando Dürer andò a cercarlo a Kolmar; e non si può contestare che simili casi abbiano contribuito a determinare l'evoluzione dell'arte. Per scansare l'incontro con il caso, ci si è costruiti l'ideale di una 'storia dell'arte senza nomi', nel desiderio di scoprire una successione di fatti retta da leggi, che nel suo corso non fosse turbata dall'intervento d'individui particolarmente dotati, in luoghi e in tempi diversi.

Io non toccherò l'antica controversia dei filosofi della storia sul maggiore o minore influsso che gli eroi 'casualmente', in un luogo e in un tempo determinati, esercitano sul corso

degli avvenimenti. Ma in ogni caso, se aspiro a una 'storia dell'arte senza nomi', io debbo pur ordinare i monumenti secondo il luogo e il tempo e accordarli, per quanto posso, con la tradizione biografica, prima di accingermi a esprimere un giudizio sul generale sviluppo dell'arte. A chi non sa nulla della vita del Correggio potrebbe accadere di collocar nel Seicento le opere di quel maestro, ed egli non sarebbe assolutamente in grado di ordinarle secondo il loro carattere, come si può fare invece riferendole a Parma e agli anni intorno al 1520. Quando venne a Berlino l'altare Monforte di Hugo van der Goes, un sottile storico dell'arte, per il quale la 'storia dell'arte senza nomi' è una mèta desiderata, mi fece inorridire osservando che il quadro era evidente opera del Cinquecento e perciò non poteva essere di van der Goes, che era morto nel Quattrocento.

Max J.
Friedländer

I limiti cronologici di uno stile potrebbero essere stabiliti solo dopo che se ne fossero esaminate tutte le opere. Quando, dunque?

Testimonianze di due specie si offrono allo studioso dell'arte: da un lato, la tradizione: scritti, fama postuma, documenti, inventari, biografie; dall'altro, i monumenti conservati. Si tratta di gettar ponti da una riva all'altra, di accordare i documenti con i monumenti. Se tutte le opere di Raffaello fossero perite, dalle espressioni dei suoi contemporanei noi avremmo comunque un'idea della sua importanza, del suo influsso e persino della sua maniera. Poiché ci resta una parte rilevante della sua 'opera', contemplandola noi possiamo arricchire e modificare quell'idea. Tocca alla critica stilistica 'attribuire' i monumenti, ordinarli secondo l'epoca e il luogo, e inserirli nella cornice della tradizione letteraria e documentaria.

La comunità degli studiosi d'arte si divide in due gruppi, potremmo dire in due partiti. Alle cattedre universitarie siedono per lo più dei signori cui piace chiamarsi storici, e negli uffici dei musei ci si imbatte negli 'esperti'. Gli storici tendono di preferenza alla specializzazione, partono dall'astratto per giungere al concreto, dalla meditazione per giungere all'esperienza visiva; gli esperti si muovono nella direzione opposta; ma gli uni e gli altri per lo più si fermano a mezza strada, senza incontrarsi.

'Storia dello spirito' si chiama l'ideale che si costruiscono gli storici. In verità, considerar tutti i prodotti dell'arte figurativa — in armonia con altre manifestazioni di politica, letteratura, costume o economia — come espressioni del

Max J.
Friedländer

continuo trasmutarsi dello spirito umano, sembra cosa ottima. Può darsi quindi che gli 'esperti', cioè coloro che partono dalla singola opera d'arte, cerchino d'avvicinarsi a quella mèta elevata e certo si desidera che essi lavorino in comune con gli storici. Ma nella prassi manca la reciproca fiducia. Gli storici guardano dall'alto il minuzioso lavoro subalterno aggrappato al caso singolo, degli 'esperti', che da parte loro accusano i colleghi accademici di affrontar le opere d'arte con opinioni preconcelte. L'uno e l'altro appunto son legittimi.

Si parlerà ancora dei difetti inerenti all'opera dell'esperto: l'angustia intellettuale, il carattere soggettivo della sensibilità, l'incertezza preoccupante da un punto di vista scientifico; ne abbiamo grande esperienza. Ma ecco alcuni esempi, a indicare i pericoli che accompagnano l'attività degli storici.

Un diligente erudito, che vuol mostrarsi degno della consacrazione accademica, progetta un libro su 'L'arte della Controriforma'. Con assidue letture egli studia il movimento politico, religioso e filosofico e si fa un'idea di certi lineamenti caratteristici per la vita intellettuale di quel periodo. Poi si volge alle opere d'arte e vi trova prove, testimonianze concludenti per interpretar lo spirito del tempo, secondo quanto gli risulta dalle sue letture. Se ne possono trovar molte nella folla e nella molteplicità delle sculture, dei dipinti, delle opere architettoniche sorte in quel tempo. E chi cerca qualcosa, e sa fin dall'inizio quello che vuol trovare, non può fallire. Inoltre l'opera d'arte per sua natura parla un linguaggio ambiguo, come un oracolo.

Una fatica come questa può comprometter gravemente la schiettezza dell'osservazione, la possibilità di ricevere dall'arte impressioni libere da pregiudizi.

Se lo studioso parte dal concetto di barocco, sarà indotto a ordinare in uno schema tutte le forze operanti nel Seicento, il che non si può fare senza violenza. Persino Rembrandt viene costretto in quel letto di Procuste. Certamente la conoscenza della storia, accompagnando l'esame diretto dell'opera, può illuminare qualche mistero, ma ne viene limitato e dannosamente sminuito il carattere versatile, recettivo, imparziale della contemplazione artistica. Le nostre aspettative hanno tessuto una rete a larghe maglie e inevitabilmente saremo ciechi per tutto quanto ne sfugge.

L'esperto s'affatica a completare e distinguere il materiale; allo storico importa poco il moltiplicarsi delle opere d'arte da considerare, tanto più ch'egli trae le sue conclusioni da

dieci testimonianze assai più facilmente che da cento. Si può benissimo scrivere un eccellente libro su Raffaello considerando la stretta cerchia delle opere assolutamente certe, senza impicciarsi con le integrazioni della critica stilistica, se si desidera che il quadro generale riesca più nitido che completo. Ma quanto più chiara è la visione cui giunge il biografo, tanto più fortemente essa agirà come una calamita che, dalla torbida folla delle opere incerte, ne estrarrà alcune. Chi conosce una cosa sa anche riconoscerla; e chi non riconosce, manifesta, con ciò, di non conoscere. Lo storico diventa, lo voglia o no, un esperto. Nella storiografia artistica si può osservare che quasi nessuno degli studiosi orientati in senso storico è sfuggito del tutto alla necessità delle attribuzioni. E l'opera di C. Justi autorizza a sperare che il contrasto fra storico ed esperto sia superabile.

Max J.
Friedländer

Un vizio innato dell'erudizione storico-artistica mi sembra scaturir dal metodo che, valido in altre discipline, viene malamente trasportato nell'indagine dell'arte. La storia dell'arte, che volentieri si considera giovane, se non proprio ancora ai primi passi, appare agli accademici come una bimba che si balocca, e deve ancora venir educata alla serietà delle scienze adulte. Io ricordo l'espressione di un dottissimo collega: 'Purtroppo non ho tempo, sono preso da altri lavori importanti; se no, mi proporrei il problema di Hubert e Jan van Eyck e lo risolverei'. Una simile ottimistica risolutezza in altri campi può condurre a un lavoro diligente, sistematico e fecondo, ma di fronte all'arte si rivela proprio fuori posto. Il metodo che noi applichiamo, se pur la parola metodo qui ancora conviene, dev'essere conquistato strappandolo all'oggetto, cioè all'arte irrazionale. Si dovrebbero guardare le opere d'arte senza tendere a risultati scientifici e rallegrarsi se una volta, come da sé, appare una luce che conferma o arricchisce il nostro sapere, ma non ci si dovrebbe accostare ad esse già pronti a risolvere un problema. Si deve lasciarle parlare, intrattenersi con loro, ma non procedere a un interrogatorio: all'inquisitore esse rifiutano di parlare.

Un accrescimento continuo della conoscenza come quello così fecondo nelle altre discipline, manca quasi completamente per l'arte. Veramente gli studiosi d'arte leggono molto, copiano quanto han letto, o lo contestano, il che non è molto più difficile del copiare; ma se si esamina da qual parte e in qual modo si sia arricchita la nostra scienza, ci si imbatte per lo più negli amatori che, indipendentemente

Max J. Friedländer da qualunque predecessore, si sono avvicinati ingenuamente alle opere d'arte. Ciascuno qui deve cominciar dal principio e saper dimenticare le proprie letture.

.

L'opera d'arte che io attribuisco a un maestro e la mia ideale immagine di lui sono in un rapporto simile a quello della serratura con la chiave. Ricchezza e arma dell'esperto non sono tanto fotografie, libri o un lessico di segni probanti, quanto raffigurazioni della sua fantasia conquistate nel godimento della contemplazione e serbate da una forte memoria visiva. La capacità della memoria è limitata. Persino un Wilhelm Bode, intenditore straordinariamente versatile, fallì in più di un campo. Gli esperti degni di fiducia e fortunati sono specialisti. Bisogna avere il coraggio di dire 'non so' e pensare che chi attribuisce erroneamente un quadro manifesta con ciò d'ignorare due maestri: il vero autore, ch'egli non riconosce, e il pittore di cui fa il nome.

Non si può dir subito se l'attribuzione fondata sulla critica stilistica sia esatta o no. Ma col tempo la sua sanità si manifesta nella fecondità. L'attribuzione falsa risulta sterile. Quella giusta invece può essere un inizio, su di essa si può costruire, e forse più tardi essa troverà conferma per mezzo di cognizioni acquisite per altre vie, da altra parte.

La prima impressione è più profonda di tutte le altre, è d'altra specie e d'importanza decisiva. Il primo incontro con un'opera d'arte resta impresso, già per il fatto che vi si collega l'entusiasmo. Il nuovo, lo strano, l'inatteso, il diverso esalta la recettività dell'occhio. E, ripetendosi l'incontro, ogni volta il primo saluto è il momento più efficace. Sembra perciò più prudente tornar dieci volte a guardare un quadro per sei secondi piuttosto che guardarlo una volta sola per tutto un minuto. Principianti inesperti, per studiare un quadro a fondo, lo fissano tanto a lungo che finiscono col non veder più nulla, cioè non ricevono più l'impressione del suo speciale carattere. Indugiando troppo, lo sguardo si stanca e l'elemento singolare, specifico, acquista a poco a poco il colore della normalità, del non-poter-essere-altrimenti; il favore e il vantaggio della prima impressione vanno perduti. I giovani studiosi d'arte che si occupano con intenso zelo di un maestro, senza aver veduto molto di altri maestri, perdono di vista i contorni del loro eroe. Eppure il saggio Montaigne ritenne che valesse la pena di annotare: se noi

vogliamo giudicare la tonalità di un panno scarlatto, dobbiamo farvi scorrere lo sguardo rapidamente e ripetutamente.

Max J.
Friedländer

Ogni giudizio artistico risulta da un confronto, che per lo più si compie nell'inconscio. Si esalta l'impressione per effetto di contrasto. Se ho guardato un quadro di Gerard Dou e volgo poi l'occhio a Rembrandt, risaltano certe particolarità di Rembrandt; se invece io mi volgo da Tiziano a Rembrandt, l'impressione è tutta diversa. Esperimenti di questo genere sono un esercizio raccomandabile. Quanto più lontane fra loro per luogo, tempo e carattere individuale sono le opere che noi confrontiamo, tanti più s'impongono i caratteri del tempo o del luogo; quanto più son vicine, tanto più facile diventa cogliere distinzioni sottili e magari separare il maestro dai suoi abili imitatori.

Chi conosce soltanto un maestro, non lo conosce abbastanza. Questa insufficienza è piuttosto comune nei lavori dei principianti, nelle tesi di laurea.

Max J. Friedländer

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un 'Presepe' giovanile del Garofalo.

Il caso non è stato più ripreso in esame dal tempo di 'Officina Ferrarese'; ma è lecito supporre che la critica non abbia dimenticato, e soprattutto che non abbia intenzione di dimenticare lo sforzo, allora compiuto per la prima volta, di riempire di un contenuto storicamente accertabile l'affermazione del Vasari, che il Garofalo 'fu amico di Giorgione di Castelfranco pittore'.

Le considerazioni condotte in quel libro sui paesaggi delle opere del maestro ferrarese intorno al 1510, e il rilievo che, regredendo dalla 'Natività' del 1513 verso un'opera come quella di Strasburgo, certamente anteriore, la intensità pittorica degli squarci paesistici, di stretta ispirazione giorgionesca, aumenta piuttosto che diminuire, lasciando presupporre la vicinanza di una esperienza diretta, sono ancora oggi di una freschezza che quasi non comporta altre aggiunte.

D'altronde, perché stupirsi di codesto aggancio giorgionesco, se moltissimi altri avvenimenti ferraresi ed emiliani, grosso modo tutti contenuti dentro il primo decennio del nuovo secolo e anteriori all'esordio del Dosso, concorrono

Garofalo a rendere verosimile la tesi riferita, nell'ambito di relazioni mediate e immediate con il centro pittorico di Venezia?

Il Boccaccino, che per il Garofalo giovane fu il punto di riferimento costante, nello stesso anno 1499 compie il primo viaggio a Venezia mentre, insieme al Costa al Grimaldi e al De Pisis, è in rapporto d'opere con la Cattedrale di Ferrara. Dal 1500 al 1507 ha ripetuti contatti con Cremona il Marziale, alle cui pale cremonesi ora a Londra a mio avviso spetta la maggiore responsabilità della divulgazione nell'aria emiliana e lombarda della cultura nordicizzante di Jacopo dei Barbari e del Dürer, che infatti ebbe riflessi, oltre che su Altobello Melone, anche sul Mazzolino a Ferrara, e probabilmente sul medesimo Garofalo al tempo degli affreschi di Palazzo Costabili, le cui parti monocrome, a conferma, rammentano il bel soffitto cremonese di Via Belvedere, ora al Victoria and Albert Museum, in cui l'influenza del Marziale è palese (cfr.: 'The Burlington Magazine', luglio 1954). In tal senso, ha un valore decisivo la stessa cultura iniziale di Giorgione che, com'è stato chiarito, dovè intrattenere sin verso il 1504 relazioni con il nuovo clima bolognese-ferrarese del Francia e del Costa; e il collaboratore del maestro di Castelfranco nei due celebri quadri degli Uffizi, definito ferrarese dal Longhi, è per di più in rapporto stretto, suppongo, di nuovo con le singolarità nordicizzanti del Marziale e probabilmente di Niccolò dei Barbari, sino ad alludere nel gruppo di destra della 'Prova del fuoco' addirittura alle risoluzioni giovanili di Altobello e di Giovan Francesco Bembo.

Si aggiunga a tutto ciò che il secondo viaggio del Boccaccino a Venezia cade intorno al 1508, proprio quando specificamente incominciano i problemi giorgioneschi del Garofalo, e ce ne sarà abbastanza per sospettare che il possibile viaggio veneziano di Benvenuto Tisi abbia avuto luogo in un qualche rapporto di concomitanza con quello del suo 'maestro' di Cremona.

Ad ogni modo, perché le teorie migliori son sempre quelle che, indotte presuntivamente da coincidenze significative poi divengono sperimentabili nel fatto e da questo ricevono validità, desidero rendere nota un'operetta di bellezza notevolissima, e per di più in eccellente stato di conservazione, che mi pare la più idonea a comprovare la giustezza delle osservazioni longhiane del 1934, tanto acutamente essa viene a collocarsi giusto nel centro della problematica gior-

gionesca del Garofalo ed a segnarne, credo, il più limpido *Garofalo* raggiungimento /*tav. 12/*.

Quando potei studiare per la prima volta questo 'Presepe', in una collezione privata di Londra, la sua attribuzione era al Previtali. Non so chi avesse avanzato tale parere; ma poiché immagino che esso fu formulato tenendo presente non certo le opere consuete e, per così dire, volgari del pittore bergamasco, ma piuttosto i fondi dell' 'Annunciazione' di Ceneda, il paese della 'Sacra Conversazione' datata 1504 e soprattutto le piccole 'storie di Damone e Tirsi', ora nella National Gallery di Londra, dove il Previtali, almeno momentaneamente, è in rapporto impegnativo con il clima giorgionesco, devo ammettere che, da questo punto di vista, l'opinione non mancava di acume. Ma aveva il torto di trascurare che la fisionomia della finissima tavoletta non avrebbe mai potuto risolversi senza residui nei termini del mondo veneto. Al contrario, una radice tenacissima la tiene legata alla cultura di Lorenzo Costa, ricordato soprattutto dal pencolante pastore in vesti bianche, rimasto in piedi per ragioni di ritmo classicistico a 'pendant', ed a quella del Boccaccino. Anzi, la natura francamente obbiettiva almeno del pannello della Vergine, nella parte volta a terra, la puntualità evidente di taluni accessori come i legni ribattuti e confitti a terra che sorreggono la vasca della fonte, i bastoni con la loro ombra, il cane, i cordelli del sacco e della borraccia, e soprattutto lo stacco netto e tinto, di là della Madonna, della lama di luce tesa sul prato all'ingresso della caverna, avrebbero dovuto essere subito percepiti come affini, anche se soltanto affini, ai modi naturalistici dell'Ortolano, e perciò ricondurre direttamente a Ferrara.

Qui, infatti, il 'Presepe' della Pinacoteca Comunale, che figurò alla Mostra del 1933 con il numero 212 e la indiscutibile attribuzione al Garofalo, dà il riscontro più persuasivo per la definitiva sistemazione della tavoletta londinese, che risulta così stabilmente iscritta nel catalogo del Tisi.

Ma qui si inserisce il punto criticamente delicato della questione: perché mentre il 'Presepe' di Ferrara si attiene ancora fedelmente alla cultura quattrocentistica del Costa tardo e soprattutto del Boccaccino, nonostante che nell'impianto del paesaggio già presenti un tipo di composizione di osservanza non strettamente emiliana, il 'Presepe' di Londra rifonde tutto questo in un largo pittorico, patetico e di più dolce fantasia, la cui radice è indiscutibilmente ve-

Garofalo neziiana, anzi di Giorgione, come l'attribuzione al Previtali intendeva significare.

Lo squarcio di paese non è enumerato nei singoli rami e nelle trasparenze ordinate del classicismo boccacciniano, ma fuso, con le masse erbose debordanti sul chiaro del cielo tenuemente animate a macchia e ad impasto; senza dire che vi figurano i casamenti nordici e, su di uno spiazzo microscopici ma evidenti, la mandria e i pastori del più aderente repertorio giorgionesco. L'aureola del coro d'angeli non è più l'alone terso del momento ferrarese, ma una chiazza di luce da cui i raggi spiovono a guizzo, lasciando scia, trattati con la stessa materia unta e aggrumata con cui sono evocati i cespi d'erba e i bossi arborei che preannunciano gli artifici del Dosso; e nel cielo vagano masse nuvolose, la cui nazione veneziana, dal Bellini in avanti, è certo incontestabile.

Del resto, dinanzi all'impianto di tutta intera la scena, in cui figura arricchito e svolto lo stesso pensiero che era stato tenuto presente per il 'Presepe' di Ferrara, è impossibile evitare il ricordo di un'opera precisa di Giorgione, la 'Natività' Allendale, che, con buona certezza, dovè essere il modello su cui il Garofalo regolò le nuove intenzioni. Prima solo per sentito dire, poi, probabilmente dopo la visione diretta, con più impegnata penetrazione, anche se ancora contenendola nei limiti di una indole classicistica, e perciò lasciando cadere completamente il tratto forse più sottile ed inedito dal capolavoro del maestro di Castelfranco, la veduta dall'alto.

Ma codeste osservazioni possono essere ulteriormente precisate. Per quanto si voglia cercare, studiando e ristudiando l'intera opera del maestro, non è facile imbattersi di nuovo in un passo in cui sia ripetuto l'atto particolarmente spirituale del capo della Madonna, che in questa tavoletta, circondato dalla vaga fosforescenza del nimbo, tiene coscientemente il centro della composizione. La sua unicità deriva dall'essere estraneo al mondo emiliano frequentato dal Garofalo prima e dopo di questo episodio, e d'appartenere invece, di diritto, al mondo veneziano; perché esso dipende dalla dolcezza ormai giorgionesca delle 'Madonne', del Bellini verso il 1508, come, soprattutto, quella datata di Detroit, e per giunta ricorda i profili che lo stesso Bellini aveva usato nelle sue composizioni, dall' 'Annunciata' dell'Accademia alla Santa Lucia nella pala del 1505.

Si aggiunga a questo che, una volta addentratisi in tal genere di confronti, colpiscono (ed hanno infatti valore)

i richiami con un'altra opera indicativa della cerchia belliniano-giorgionesca, l'«Adorazione dei pastori» del Catena, oggi nella collezione Contini, dove, appunto, il clima in cui è immersa l'immagine della Madonna, anche morfologicamente costituisce un parallelo indubitabile, e vis-à-vis, con la protagonista del nostro «Presepe».

I rapporti di quest'operetta con Venezia città, insomma, si rivelano progressivamente crescenti, tanto che è impossibile continuare a considerarli soltanto dal punto di vista di una semplice connessione culturale.

Ferdinando Bologna

Una «Pentecoste» del Parmigianino.

La folta cartella dei disegni del Lanfranco, che nel Gabinetto dei Disegni e Stampe della Pinacoteca napoletana attendono ancora di essere discriminati e, per quel che è giusto, connessi con l'opera del maestro, alla cui conoscenza porteranno sicuramente un contributo di rilievo, contiene un foglio non pertinente, con la raffigurazione di una «Pentecoste» sensazionale, che ho già tardato molto a rendere nota /*tav. 13*/.

È fin troppo chiaro che non è opera del Lanfranco, e nemmeno — suppongo che non sia necessario di dimostrarlo particolarmente — di epoca seicentesca. Non può essere posto in dubbio, invece, che riguardi la cultura pittorica di Parma; ma di un secolo prima, all'incirca, e del suo più squisito rappresentante, dopo il Correggio, il Parmigianino.

Se si vogliono dei confronti, la torsione protesa e acutamente oratoria dell'apostolo di sinistra è certo di una medesima fibra degli episodi analoghi svolti dal gruppo di pastori nel famoso disegno col «Presepe» agli Uffizi; l'apostolo del primo piano, a destra, è condotto con intenti somigliantissimi al San Girolamo addormentato nella celebre pala di Londra; e la Madonna, in luce nell'estasi, ha lo stesso squisito faccino, dai tratti affiorati e sfuggenti sull'ovale che l'ombra intacca macchia e sorpassa, del bambino nell'«Adorazione dei pastori» della Galleria Doria di Roma. Per giunta, il sottile partito architettonico di pilastri fusiformi che sostengono in contro-luce, anzi contro il deflagrare della luce, la sagoma della finestra trabeata, ha un antecedente sicuro solo nella parte alta della pala di Bardi; e il macchiato energico, che lascia apparire il serpentinato delle forme piuttosto come concatenazione di masselli, sfaccettati alla contiguità fulminante

Parmigianino ma liquescente dell'ombra con la luce, è di un gusto simile a quello quasi cubistico, per lo meno cubistico 'ante litteram', che si riscontra negli affreschi delle cappelle di S. Giovanni Evangelista a Parma, e che infatti piacque al Tibaldi, al suo ritorno a Bologna, e più tardi, mediatamente, a Luca Cambiaso.

Ce n'è, insomma, a sufficienza per stabilire che il disegno napoletano dovrà, da ora in poi, portare il nome del Parmigianino.

Quanto al riferimento nel tempo della nuova opera, i confronti posti in evidenza già accennano ad un momento ancora abbastanza precoce. La virtuosa grazia del maestro non vi ha ancora toccato il grado di estenuante preziosità che sarà delle opere estreme. Anzi, vibrando con foga nel macchiato luministico, che serba chiara la traccia dell'esperienza giovanile accanto all'Anselmi, e, per la sua mediazione, al Beccafumi, la convulsa prontezza grafica del disegno è tale da non poter essere portata al di qua, al più tardi, della primissima operosità bolognese del pittore.

Se, del resto, ci si provasse ad immaginare quale sarebbe potuto essere, passando in pittura, il corpo colorato di una così particolare impostazione grafica, la supposizione legittima di colpi aperti, a ciuffi, a strisciate grumose e volanti di materia pittorica disfatta, postulerebbe un risultato analogo a quello della già ricordata 'Visione di S. Girolamo' a Londra o del poco più tardo 'S. Rocco' del Duomo di Bologna. E anche così, alla riprova, non si supererebbe il 1530 all'incirca.

Ma le ragioni per l'apprezzamento del foglio napoletano aumenteranno se si vorrà tener presente quanto siano rari, nell'opera del Parmigianino, i documenti della sua capacità a realizzare in grandezza composizioni monumentali di molte figure. Qui, infatti, se ne riguadagna una delle prove più ingenti; tanto più importante perché nessuna fonte antica, o, a quel che io so, nessuna testimonianza successiva fa cenno dell'esistenza, quanto meno della progettazione, da parte del Mazzola, di una 'Pentecoste' di tanto impegno.

Eppure, se mai un simile pensiero fu trasposto nelle dimensioni 'atlantiche' che il suo respiro comportava, esso non poté non aver luogo fra le opere capitali del manierismo emiliano. E, in quanto tale, avrebbe costituito di certo uno dei punti di riferimento per i coltissimi sviluppi della pittura emiliano-bolognese della fine del secolo e dei principi del secolo successivo.



13 - Parmigianino: disegno per una 'Pentecoste'

Napoli, Museo Nazionale



14 - Lelio Orsi: 'Madonna col Bambino'

già a Bologna, coll. Pepoli



15 - Guido Reni: 'Mosè'

Roma, Galleria Borghese



16 - Guido Reni: 'Mosè'

Roma, Palazzo Fiano-Almagià



17 - M. A. Bassetti: 'Pentecoste'



18 - M. A. Bassetti: 'Danaë'

Roma, raccolta privata



Roma, Santa Maria Maggiore

19 - Mosaico col 'Miracolo delle quaglie'



20 a - Mosè, Aaron e Hur

Roma, Santa Maria Maggiore



20 b - Le figure restaurate nel 'Miracolo delle quaglie'

Roma, Santa Maria Maggiore

Torniamo, con questo, al punto di partenza, ed al significato storico che può assumere l'inserzione impropria, eppure significativa, di un siffatto disegno nella cartella di un grande seicentista caraccesco.

Chi non rammenta che il Reni fu tra i più persuasi ammiratori del librato, elegante Parmigianino e che alcune delle sue stampe più belle sono appoggiate deliberatamente ai pensieri del parmense? La stessa considerazione vale per il Lanfranco, che è appunto il nome tirato in ballo, quanto si voglia impropriamente, al proposito della 'Pentecoste' napoletana.

Ora, è sintomatico che, proprio in rapporto a codesti due bei nomi del Seicento italiano, l'ipotesi che la pala del Parmigianino sia esistita prende piede; quanto meno che il gran pensiero pittorico del Mazzola, condensato nel disegno qui reso noto, o magari opportunamente rielaborato, acquistasse in tempo notorietà ingente e prestigio.

La 'Pentecoste' del Reni nella Sala delle Dame in Vaticano e quella del Lanfranco a Fermo, di cui il Boschetto ha reso noto su questa stessa rivista un bellissimo studio ora agli Uffizi, difficilmente non avranno fruito, anche per la singolare reciproca consentaneità, dell'appoggio di un autorevole e affascinante precedente, che potrebbe benissimo essere stato in rapporto stretto, se non addirittura identificarsi con il disegno napoletano.

Ferdinando Bologna

Lelio Orsi: una 'Madonna col Bambino'.

È sempre più evidente che la Mostra di Lelio Orsi, tenuta a Reggio nel 1950, ha mancato di sortire lo scopo che le era implicito, di presentare cioè degnamente e di estrarre dal circolo chiuso degli specialisti una persona artistica cui spettano una considerazione ed una notorietà ben più ampie di quanto non possano fornire un capitolo a parte nei trattati sul Manierismo o la piccola gloria municipale. Non è che in quell'occasione abbia difettato la parte organizzativa, ma l'impresa è stata evidentemente condotta con troppo anticipo rispetto ai risultati della riesumazione filologica e della ricerca critica; tanto più che il catalogo scarsissime decurtazioni, per l'assenza forzata di taluni numeri, sovente capitali. Le novità di Lelio che, dopo la Mostra, sono state presentate in questa stessa Rivista (numeri 27

Lelio Orsi e 43) avrebbero potuto rimediare, almeno in parte, a quelle gravi lacune; un contributo ancor più sensibile avrebbe potuto esser fornito dagli esempi, davvero straordinari ed imprevedibili, che della produzione grafica dell'Orsi ha ultimamente scoperto il sig. Philip Pouncey, e che ci auguriamo possano venir presto resi di pubblica ragione; e una non indifferente aggiunta per una più nitida conoscenza del pittore e della sua statura la rivela questa tavola /tavola 14/ che ho avuto modo di studiare e identificare da non molto, dopo che un'accurata pulitura l'ha liberata da indebite aggiunte, consentendone una sicurissima lettura, da cui l'inconfondibile mano di Lelio Orsi non necessita di particolari dimostrazioni. Ridotta ad un frammento, e per giunta di un formato ovale che contrasta irrimediabilmente con lo stile ed il significato del dipinto, essa fece parte della Collezione Pepoli, a Bologna e poi a Londra, recando sempre una attribuzione al Correggio, un nome questo di facile e comoda genericità, ma nel quale è implicita la datazione al periodo maturo di Lelio. E infatti, l'accento predominante vi cade sulla declinazione dei dati correggeschi e parmensi: ma con quale distacco rispetto agli altri personaggi della cerchia! Il significato è pur sempre quello dell'interpretazione su di un metro anti-classico dei motivi classicistici del primo Cinquecento: ma in Lelio l'operazione avviene per vie più recondite, più sottili, più complesse che non in un Mazzola-Bedoli, ad esempio, o un Bertoja. Se questi, e specie il Mazzola, fanno ricorso per la metamorfosi ai vecchi moduli architettonici, ai tipi fisionomici e persino ai simboli della cultura umanistico-neoplatonica, Lelio da Reggio intacca e corrode quell'antico e scaduto mondo dall'interno: è nella sostanza distillata dal suo pennello, è nella materia stessa dei suoi colori e delle sue ombre che è dato assistere alla nascita di quella che non è più Rinascimento e non è ancora Contro-riforma, ma sfacelo della prima da cui germoglierà la seconda. Come in questa tavola: l'immagine risulta dal rapprendersi e coagularsi di una sostanza nitidissima eppure di straordinaria tenerezza, che si tende, si spezza e si riprende in un'infinita, incessante vibrazione serpentina, da cui emergono, qua e là, brandelli di cesellature prodigiosamente lucide, la scintillante frangia del mantello azzurro della Vergine, o l'incresparsi dei capelli in un'ondulazione senza limiti. È insomma, quella di Lelio Orsi, una parlata più affine ai *romanisti* nordici, uno Scorel, un Heemskerck, un Hemessen, che non agli *edonisti* di Parma sulla metà del Cinquecento, questi

tutti volti ad estrarre il potenziale glittico e toreutico dalla tradizione dell'Allegri e del Parmigianino, quelli ostinatamente dediti a filtrare l'olimpica calma del Sanzio e le marmoree assemblee michelangiolesche in un dialetto ignaro di sezione aurea, di Vitruvio, di canone policleteo. E, forse, non è azzardato suggerire che se dietro le affannate intuizioni dei *romanisti* di Haarlem e di Utrecht, dietro la loro convulsa parlata (dove l'imperturbabile, conchiusa perfezione del Rinascimento esplode in scoppi di *scoperte* visive e tattili, in continui cataclismi formali) urge la riforma, per contro, la fiammella aspra e mordente di Lelio è vivificata da un ultimo guizzo di quel 'laicismo' schiettamente padano che va dal 'Dialogo dei tre impostori' alle complicazioni astrologiche di Schifanoja e al cristianesimo 'paganizzato' della Corte di Mantova: un ultimo, estremo guizzo, prima che il prevalere dei Santi Uffizi, degli Esercizi Spirituali, dei bracci secolari e dei cilici non lo costringeranno a battere la via del satanismo e del libertinismo. Certo è che mai il Manierismo Italiano ha espresso un'immagine della Vergine cui, come a questa, tocchi l'appellativo di 'Eva prima Pandora': di fragilissima, scivolosa perfidia, intrisa di veleno, di malignità e di scetticismo al punto da rasentare l'emblematico. Ed è per la straordinaria altezza cui è pervenuto Lelio in questa occasione, che ci duole l'aver rinvenuto l'opera allo stato di frammento; tanto più che dovette trattarsi di uno dei suoi maggiori impegni, come fa pensare la dimensione della tavola (cm. 87 x 70 circa) la cui composizione, presupponendo un ampio svolgimento ora perduto, accerta esser questo l'avanzo di una grande e rarissima pala d'altare del maestro, della quale solo i documenti relativi agli ultimi anni di attività potranno forse dirci qualcosa di più sulla precisa datazione e sulla originaria destinazione.

Federico Zeri

I due 'Mosè' di Guido Reni.

Il Mosè che dall'alto del Monte Sinai leva sul popolo ebreo le tavole della Legge [tavola 15/], viene ricordato per la prima volta negli Inventari della Galleria Borghese nel 1693, in un elenco fatto redigere dal Principe di Rossano per 'tutti li mobili che sono nell'Appartamento Terreno' del Palazzo a Campo Marzio, e ultimato appunto il 7 aprile di quell'anno. Questo Inventario è conservato nell'Archivio Privato

Guido Reni della Famiglia, in Vaticano (Vol. 7504) e nella stanza III, al N. 20, cita: 'accanto al detto (la grande tela del Lanfranco rappresentante Lucilla e Norandino) sotto al cornicione un quadro con Moisè con le tavole della Legge con cornice dorata con il N. 317 in tela di Guido Reno'. Il dipinto non è tra quelli indicati dal Manilli, nella lunga e precisa elencazione delle opere che erano nella Villa, ma il fatto che l'Inventario del 1693 comprenda le opere che si trovavano nel Palazzo, e più precisamente nel piano terreno del Palazzo, può fare pensare che il Mosè fosse già in possesso dei Borghese nel 1650, anno in cui il Manilli compilava la sua descrizione. Certo, nel 1657 lo Scannelli lo indicava là, mettendo in evidenza che apparteneva 'alla prima, più vera, ed eccellente maniera' del Reni, e tra quelle 'opere diverse dalla solita sufficienza' (Microcosmo, 1657, p. 354).

Della sua provenienza dal Palazzo Barberini al Monte della Pietà fa cenno il Venturi (Cat. della Gall. Borghese 1893, p. 114), dando per certa quella origine che il Piancastelli, dal cui manoscritto la notizia è ricavata (Archivio della Gall. Borghese, Ms. 1891, p. 193) prudentemente aveva mantenuta in una cauta ipotesi: '*Pare* che questo Mosè in mezza figura maggiore del vero esisteva nel 1678 al Monte di Pietà'. E la citazione del Piancastelli deriva a sua volta dal Malvasia, che appunto in quell'anno 1678 datava la prima edizione della Felsina Pittrice, e che nella vita del Reni e nell'elenco delle sue opere in Roma, scriveva: 'Nel Palagio de' stessi signori Barberini al Monte della Pietà... un Mosè quasi più del naturale, mezza figura' (Felsina Pittrice, 1678, II, p. 64).

La confusione avvenuta tra le due citazioni portò anche ad una confusione di date e ad una confusa identificazione di opere, che sono invece diverse. E malgrado l'accenno del Platner (Beschreib. Rom, 1842, III/3, p. 277) al '*Wiederholung eines Gemäldes dieses Künstlers in Palast Sciarra*' e l'avvertimento del Longhi su di una copia esistente nella Galleria Sciarra-Colonna (Precisioni sulla Gall. Borghese, 1928, p. 195), la confusione si è perpetuata fino alla critica più recente, ed io stessa devo farne ammenda per quanto ebbi a scriverne nella voce del Thieme e Becker, e nell'Itinerario della Galleria Borghese. A tali più antichi riferimenti si è rivolto anche il Cavalli nel compilare la scheda del Catalogo della Mostra reniana, tenuta così splendidamente l'anno passato a Bologna (pp. 76-77), ma avanzò tuttavia il dubbio che il Mosè indicato dallo Scannelli nel 1657 presso

i Borghese potesse essere altra opera di quella annotata *Guido Reni* dal Malvasia nel 1678 presso i Barberini.

Il fortunato ritrovamento di quest'ultimo [tavola 16/], mi permette ora di chiarire il lungo equivoco e di far conoscere l'edizione del Mosè Barberini, poi Sciarra-Colonna, pervenuta nel 1894 in possesso dell'Ing. Edoardo Almagià, i cui eredi tuttora la conservano nel Palazzo Fiano, insieme con una finissima Maddalena, certo autografa del Reni, che può anche essere quella di Casa Salviati descritta dal Malvasia: 'una Maddalena con la mano sotto la guancia e la testa di morte, grande al naturale, mezza figura' (p. 65). Superiore, per raffinatezza cromatica, a quante repliche o copie fin qui si conoscono.

Il Kurz non fa menzione del Mosè Borghese nell'ampio studio sul Reni pubblicato nel 1937 nello Jahrbuch Austriaco, e nemmeno della variante Sciarra-Colonna, nè alla Mostra bolognese il primo è passato senza suscitare dubbi, che per la verità non mi sento di condividere. Il nome del Mola, tornato ad affiorare anche nel Catalogo della Mostra, è solo un errore, forse di trascrizione, del Venturi, perchè in realtà il Malvasia, nel citare il quadro in Palazzo Barberini, non ne fa cenno; e i rapporti con le opere di Mantova, con la grande Assunta di S. Ambrogio a Genova, e con il S. Pietro della Galleria Corsini e i due Santi di Brera, testimoniano in modo probante un particolare momento dell'arte del Reni, che gli estensori del Catalogo hanno ben precisato intorno al 1620.

I due Mosè appartengono senza dubbio allo stesso tempo e mi sembra possano ritenersi due varianti di un'identica e sola commissione, rispondenti come sono anche nelle misure. Interessante a questo proposito mi sembra ricordare quanto scrive il Malvasia nella vita di Simone Cantarini (II, p. 380), il quale, tornato a Bologna, fece 'in terribile mezza figura un Mosè tutto di colpi all'usanza dei vecchi di Guido, allo Speciale Macchiavelli'. La variante Sciarra-Colonna (e mi è grato ringraziare l'attuale proprietario per avermi permesso di renderla nota) mi sembra possa essere ritenuta prima espressione del tema, e rispetto a quella Borghese si presenta meglio conservata nel colore; nel prugna secco della veste, nel rosso drammatico del manto, nelle gravi plumbee nuvole che colmano il cielo, mantiene la forza e l'impeto iroso, che un poco si attenua, invece, nell'immagine. Questa, vista di fronte, non ha la scattante violenza dell'esemplare Borghese, ma una diversa severità

Guido Reni dolorosa. Entrambe però, comprese tra nuvole turgide e pieghe ingorgate, acquistano un'imponenza trascendentale insolita al Reni, come insolito alla sua tavolozza è il tono tragico cui assurge il colore. Riprova, questa, che, amici o rivali, nessun pittore che operasse a Roma in quei tempi riusciva a sottrarsi alla suggestione del Caravaggio.

Paola Della Pergola

Due opere di Marcantonio Bassetti.

Questa 'Pentecoste' appartenente alla Collezione Saibene di Milano /*tavola 17*/, pur essendo opera quanto mai tipica di Marcantonio Bassetti è tuttavia ignota alle fonti e alla letteratura artistica che ben poco si è accresciuta dopo la nota di apertura stesa dal Longhi nel 1927 restituendogli la piccola 'Deposizione' della Galleria Borghese. Troppo esigua per costituire una pala d'altare (cm. 126 × 162) ma piuttosto destinata al centro di un soffitto (come può suggerire lo stesso soggetto), i termini di confronto più precisi che essa offre sono tutti con le produzioni del Bassetti posteriori al 1620: ad esempio con la pala n. 404 del Museo di Verona, che tocca, si direbbe, ad un momento separato da questo da un minimo intervallo. E del resto, che si sia qui in presenza dell'ultimo tempo del pittore, è ben provato dalle componenti culturali, dove, come di consueto, è una ripresa di spunti manieristici: spunti che, in questo caso, oscillano fra il Tiziano di Santa Maria della Salute e il Gerolamo Muiziano della Sala del Concistoro in Vaticano. Quale che sia stata l'occasione per l'appiglio, la trasformazione operata su quel canovaccio non potrebbe esser più radicale: annullati sia il valore classico del Vecellio sia l'intellettualistica schematizzazione del bresciano (insolitamente gelido e cerebrale nell'esempio citato), il significato più intimo della figurazione del Bassetti è intriso di antiaccademismo rudemente schietto, di una forza aggressiva che sfiora la battuta polemica, quasi che il dimostrare la via del superamento della 'Maniera' appigliandosi direttamente ai suoi moduli più consueti e famosi offra la più agevole via di comprensione per un ambiente nel quale il Manierismo è tuttora vivo pur nel quarto decennio del Seicento; come appunto a Verona, dove a stemperarne e ad intaccarne le radici mancano le successioni di fatti, persone ed esperienze operate, da decenni, a Roma. Il ripudio dell'infinita e astuta grammatica formale del Cinquecento è così completo: anche la bilanciata equivalenza

delle masse compositive, che potrebbe sembrarne un estremo residuo, risulta nella nuova rielaborazione del Bassetti quale resurrezione di un'antichissima, canonica tradizione iconografica, in esatta concomitanza col possente spiro di confraternita artigianesca e contadinesca che emana dalle figure degli Apostoli. Sono soprattutto queste a porre, di nuovo, il quesito se nel caso del pittore veronese sia opportuno parlare di caravaggismo, o se tale termine non vada accolto in senso lato, quale può essere una lezione filtrata attraverso interposte personalità. In effetti, la sorgente luminosa incidendo con una definizione di forme e piani che tocca il massimo nelle teste e nelle mani, si sfocchia poi in una pennellata grassa e smagliata, che nelle vesti (qui è soprattutto nell'ultimo Apostolo di destra) rammenta la materia di un Feti o di un Serodine; nessuna citazione diretta è ravvisabile da opere del Caravaggio, mentre certi fortissimi passaggi di mani controluce rivelano la conoscenza di temi inventati ed espressi da Orazio Borgianni; e il Borgianni è la sola fonte da cui possa discendere la tipologia di questi astanti la cui stretta parentela con l'ultimo tempo di Luis Tristan non ha nessuna probabilità di incontro casuale. Che la mediazione del Borgianni sia stata decisiva per il Bassetti negli anni romani fra il 1616 ed il 1620 all'incirca lo fa presagire la rispettiva formazione: fortemente imbevuto di cultura veneziana il primo, il secondo giungendo a Roma dalla provincia veneta (quale era oramai la Verona agli inizi del Seicento) doveva trovarne il linguaggio assai più intelligibile di quello dello stesso Caravaggio, e, per preminenza di personalità, di quello del Saraceni. Ma i successivi capitoli della conversione romana del Bassetti debbono restare nel novero delle ipotesi, fino a quando il suo catalogo non si sarà arricchito di pezzi eseguiti con certezza a Roma, fra i quali le due o tre cose fin qui note non bastano a delimitare le fasi della vicenda, trattandosi, per giunta, di cose di ordinazione chiesastica e quindi legate a particolari limiti di iconografia e di 'decoro'. Non è quindi per il momento lecito definire la data esatta di questa insolita 'Danae' /tavola 18/, di una collezione privata di Roma, ma proveniente da Londra, e della quale, purtroppo, non sono note le più antiche ubicazioni. Il tema è di schiettissima tradizione veneta, caro soprattutto alle rielaborazioni in chiave tizianesca di Palma Giovane; ma l'interpretazione che ne offre il Bassetti è di sorprendente novità. Fra il bianco latteo del lenzuolo e il bruno rugginoso della tenda il nudo risplende di una luce argentea, dolcemente metallica: con un

Bassetti passaggio di accordi, di ombre e di penombre di sottilissima modulazione; e con effetti che se da un lato richiamano visibilmente al Borgianni (costituendone anzi la più bella e intelligente filiazione) dall'altro sono fondamento primissimo del riferimento al Bassetti, del quale la tela presenta i caratteri con una intensità ed una concentrazione che, nelle restanti opere, risulta al confronto assai diluita. Anche qui l'impianto è 'maniera', ma il suo valore accademico è distrutto, superato sino a sfiorare i primi assaggi in chiave naturalistica di un Courbet: sempre per merito del Borgianni e per quello che egli significò per la Spagna del Seicento.

Federico Zeri

A P P U N T I

Un antico restauro nei mosaici di Santa Maria Maggiore

A due studiosi dei mosaici cristiani tanto scrupolosi come la van Berchem e il Clouzot, questi tre personaggi che assistono al 'Miracolo delle quaglie', a Santa Maria Maggiore /*tavola 19*/ apparivano 'd'une execution très grossière' e 'probablement refaits'. Il confronto di questa parte del mosaico con tutto l'insieme e, più ancora, con il gruppo analogo di Mosè, Aaron e Hur nel riquadro accanto /*tavole 20 a, b*/ conferma la giustezza della osservazione. A queste considerazioni si aggiunge anche la riprova materiale, data dalla figura più a destra, nel 'Miracolo delle quaglie', che interrompe la cornice musiva (di cui proprio qui, nonostante i molti restauri, è rimasto un frammento). Si tratta ora di stabilire quando questa interpolazione, che, tenendo conto delle condizioni del mosaico e di altri fatti che vedremo, si può considerare una reintegrazione, sia avvenuta.

Anche su questo punto crediamo non vi siano incertezze e che si possa stabilire il secolo nono come data del 'restauro'. Lo stesso contrasto violento di colori, lo stesso ribaltamento delle figure sul piano, lo stesso isolamento di ciascuna, gli stessi solchi scuri dei contorni e, infine, lo stesso desiderio di far grande e di 'rinnovare' l'antico si riscontrano nei notissimi mosaici romani del secolo. Ci troviamo perciò di fronte a un nuovo documento della 'Renovatio' papale e carolingia.

Scorrendo con lo sguardo il mosaico da sinistra a destra, noi vediamo gradatamente il mosaico antico trasformarsi nella sua copia carolingia, con scarti lievi ma sicuri: nelle proporzioni delle figure, nelle mani, nel colore e nel panneggio. Si noti poi il volo pesante delle quaglie, e come il copista medioevale abbia ripetuto il capino tondo, l'occhio grande, il piumaggio maculato. Che la scomposizione delle ali e del corpo di questi volatili abbia un parallelo in alcuni canoni eusebiani di . . . può forse non essere del tutto casuale, dal momento che in quello scrittoria si attingeva a un libro dei Vangeli più antico e a una Bibbia mi-

niata a Roma circa lo stesso tempo dei mosaici di Santa Maria Maggiore (v. W. Koehler, *Die Carol. Min.*, I, *Die Sch. von Tours*, 2., p. 109 e ss., p. 232 e ss. Codici dell'Abbate Frigidus: Berna, Stadtbibl., Ms 4, f. 85 r, 85 v; Stoccarda, Landesbibl., II, 40, f. 9 r; Parigi, Bibl. Nat., Lat. 250, f. 3 r; New York, Pierpont Morgan Libr., Ms 191, f. 13 v). Conosciamo, anche dai mosaici di Roma, altri esempi di imitazione di modelli tardo antichi del secolo nono¹; talora spinti sino al punto del mosaico di Santa Prassede, dove persino il paesaggio montuoso intorno al Giordano, che appare nel mosaico del sesto secolo, non è stato trascurato dai mosaicisti medioevali, — ma raramente, al di fuori di alcuni casi ben noti della architettura e della scultura, si era presentata l'occasione di vedere riuniti insieme il prototipo antico e la sua copia, con la possibilità di riscontrare una derivazione diretta quale poteva compiersi, eccezionalmente, sul tavolo di un miniatore.

Precisare *ad annum* l'età del restauro non è forse possibile, dato il silenzio delle fonti in proposito e dato che quasi tutti i papi del IX secolo si sono occupati di Santa Maria Maggiore. Possiamo però cercare di comprenderne lo spirito, aiutati dagli studi dello Schramm sulla 'Renovatio' e, particolarmente, da quelli del Krautheimer sul *Revival* della architettura paleocristiana nel mondo carolingio (v. 'Art Bulletin' 1942, p. 1 e ss.). A questo proposito va ricordato che proprio la basilica di Santa Maria Maggiore fu tra le fonti cui attinsero gli architetti carolingi (fu il modello di San Martino ai Monti; v. Krautheimer, *op. cit.*) e che proprio nel IX secolo furono compiuti a Santa Maria Maggiore lavori importanti, come l'innalzamento del presbiterio (Lib. Pont., II, 60-67), la chiusura della metà delle finestre della navata centrale, e, forse, il rifacimento, su una parete, del bellissimo fregio di stucco².

La resurrezione delle forme d'arte dell'età di Costantino e dei primi secoli della chiesa, in cui la propaganda papale ravvisava le testimonianze di un'epoca gloriosa, quale non era stata in realtà, non fu certamente limitato all'architettura e alla scultura decorativa. Il restauro di Santa Maria Maggiore si accompagna così a quello del mosaico di Santa Pudenziana e alla ripresa di modelli paleocristiani nella decorazione dei nuovi edifici sacri. Ma per intendere bene il senso che nella generale rinascita avevano imprese di reintegrazione e di restauro come quella

¹ Un esempio notevole era offerto nella Catacomba di Santa Felicità dalla replica, forse riferibile al pontificato di Adriano, di un affresco molto più antico, nelle Terme di Tito, in cui era ritratta la santa (v. G. B. De Rossi, *Scoperta d'una cripta storica nel Cimitero di Massimo ad Sanctam Felicitatem sulla Via Salaria Nuova*, in 'Bullettino di Archeologia Cristiana', 1884-1885, p. 199 e ss., Tavv. IX-X, XI-XII).

² Il fregio è stato scoperto durante gli ultimi restauri. Non mi risulta che ne sia mai stata pubblicata la parte che è concordemente definita di modellazione scadente e che potrebbe essere lavoro del secolo nono. Io ne ho potuto vedere soltanto una fotografia, una volta, per caso.

Un restauro a Santa Maria Maggiore che abbiamo considerato, dovremo riferirci al valore testimoniale che venne allora attribuito alla primitiva decorazione cristiana. In una lettera famosa a Carlo Magno, Adriano I appoggia gli argomenti contro la iconoclastia sulla 'autorità' della decorazione delle antiche chiese di Roma, e, tra le testimonianze di maggior valore, cita, appunto, le sacre immagini *tam in metallis aureis quamque in diversis historiis* di Santa Maria Maggiore. Sotto questo aspetto, il restauro del mosaico era assimilato alla restituzione di un testo venerabile e importante.

Carlo Bertelli

Noch eine Grünewaldentdeckung.

Im Herbst 1792 gelang es zwei Colmarer Bürgern die Gemälde und Statuen des Isenheimer Hochaltars vor der fanatischen Zerstörungswut der französischen Revolution in das Jesuitenkolleg in Colmar zu retten. Die Bildwerke waren aus Rahmen und Gehäuse genommen, und die später von den Kommissären Marquaire und Karpff mit aller Dringlichkeit geforderte Wiederherstellung des Ganzen unterblieb. Der Isenheimer Altar selbst bildete fortan den wichtigsten Bestandteil des 'Musée national de Colmar'. 1852 erst erfolgte die Übersiedlung ins Kloster Unterlinden. Nach mannigfachen Schicksalen des Krieges von 1914-18 wurde dem Altar 1930 seine heutige Aufstellung dort gegeben, bei der es nach den Irrsätzen von 1939-45 geblieben ist.

In der kleinen gotischen Kirche des Dominikaner-Klosters St. Johann Unter den Linden hatte der Isenheimer Hochaltar einen dem ehemaligen verwandten Umkreis gefunden. Aber die ursprünglich rein kultischen Aufgaben des Wandelaltars mussten hinter den musealen Gesichtspunkten zurücktreten. Um alle neun Tafeln und das Schnitzwerk leicht zugänglich und sichtbar zu machen, wurde es notwendig Zusammengehöriges zu trennen, Heterogenes zu verbinden. Wohl ist vom Meister jeder einzelne Teil ebenso durchkomponiert, wie das Ganze und kann für sich bestehen. Aber dadurch, dass das ursprüngliche Beieinander- und Hintereinander der Tafeln aufgegeben werden musste, ist die Erfassung der Gesetzmässigkeit im Gesamtaufbau sehr erschwert.

Die Kreuzigung mit dem Heiligen Antonius und dem Heiligen Sebastian auf den seitlichen Standflügeln und die Grablegung auf der Predella bilden die gewaltige Einheit der Aussenseite, die sich zunächst dem Blick darbot, und die uns hier vornehmlich beschäftigen soll.

In der Mitte über dem Kreuz öffneten sich die Flügel, und das Menschwerdungsbild mit der Verkündigungstafel zur Linken, der Auferstehungstafel zur Rechten wurde sichtbar. Diese beiden letzteren Tafeln, also die Rückseiten der Kreuzigung, stehen heute dem Menschwerdungsbild gegenüber, sodass man Reproduktionen zu Hilfe nehmen muss, um den vollen Eindruck des Ganzen zu haben, oder aber nur

mit dem inneren Auge die Zusammenschau vollziehen kann. Geheimnisvoll und wunderbar offenbaren sich dann die vielfältigen Verbindungen zwischen Mittelstück und Aussentafeln. *Noch eine Grünewaldendeckung*

Durch immer neu und anders aufklingende Linien und Farbflächen, durch weise, die Leistung von Generationen vorwegnehmende Lichtführung, wird der Betrachter unausweichlich zur Aufnahme der vom Maler und seinen Auftraggebern gewählten und gewollten Bildinhalte geführt. Des Staunens ist kein Ende, dass die Summe so vielfältiger Teile zur 'Summa' werden konnte.

Kehrt man nun von solchen Erlebnissen des Auges, im Sehen intensiviert und geschult, zur ersten Schauseite der Kreuzigung zurück, so kann man sich des Gefühls der Befremdung nicht erwehren [tavola 21/.

Gewiss, Mittelbild und Predella treten zu derselben grossartigen Einheit zusammen, die den Beschauer gewaltig in das Geschehen einbezieht; aber die Seitenflügel geben Rätsel auf. Helle Fensteröffnungen schliessen unvermittelt, fast gewaltsam, an die grün-schwarze Nacht des Golgatha-Himmels an. Der Dämon der furchtbaren Krankheit, des Antoniusfeuers, schwingt hinter der linken Fensteröffnung die Geissel, dass die Butzenscheiben klirrend herabfallen. Aber der Hl. Antonius schaut unbeteiligt hinaus.

Der Märtyrer Sebastian steht gegenüber, von Pfeilen durchbohrt vor einer hellen Säule. Sein Blick geht scharf nach rechts. Wohin? Engel fliegen aus dem hellen Fensterrahmen dahinter mit der Krone des Lebens auf ihn zu, ja eigentlich über ihn hinweg. Er aber scheint von der ihm zugedachten Gnade ebenso wenig zu merken, wie von dem Drama der Kreuzigung. Wie gebannt in den abgeschlossenen Raum persönlichen Schicksals, fast genrehaft, ohne innerliche wie äusserliche Beteiligung, weder der Seele noch des Lichts, stehen die beiden Heiligen neben dem Geschehen von Golgatha.

Solche Heiligenfiguren, gewissermassen als blosse Statisten, die nicht in die Gesamtkomposition einbezogen wurden, entsprachen durchaus der damals geläufigen Tradition. Aber vom Meister des Zusammenklangs aller Teile wirken sie unbegreiflich. Ungezählte Erklärungen und Deutungen der Unstimmigkeiten kamen bisher der Lösung der Rätsel nicht näher.

Wie aber, wenn Generationen von Verehrern und Forschern hier zu Unrecht vor scheinbarer Eigentümlichkeit des 'ausbündigen Meisters von überfliegender Erfahrungheit', wie Sandrart, der deutsche Vasari, Grünewald nannte, halt gemacht haben, anstatt einmal die Richtigkeit der heutigen Aufstellung selbst zu prüfen?

Im Stadtarchiv in Colmar befindet sich noch heute eine 'Anzeige der Gemähld und Statuen der ehemaligen Antonier Kirche zu Isenheim im Obern Elsass', die aus dem Jahre 1791 stammt, und von dem in Buchsweiler im Elsass gebürtigen Franz Christian L e r s e verfasst

Noch eine
Grünewald-
dentdeckung

ist. Lersé war als Theologie-Student in Strassburg Goethes Tischgenosse. Als Archivist und Bibliothekar hatte er das Urkundenmaterial des ganzen Distrikts Colmar zu verwalten. Er war zugleich aber auch 'als wahrer Kenner der Kunst' geschätzt, und er weist in seiner Anzeige die fruchtbare Verbindung von archivarischer Akribie und künstlerischem Blick. Diesem Jugendfreund Goethes danken wir die einzige auf uns gekommene genaue Beschreibung von Grünewalds Altarwerk in seiner ursprünglichen Gestalt, die auf persönlichem Augenschein beruht. Um uns über die aufgeworfene Frage klar zu werden, müssen wir uns also an Lersés berühmte Anzeige halten, die der Basler Kunsthistoriker A. H. Schmidt in seinem grundlegenden Werk über Grünewald 1911 vollständig veröffentlichte.

Lersé schreibt:

- I. Gemälde auf dem geschlossenen äusseren Flügel:
Christustod am Kreuz, auf der rechten Seite des Gemäldes die Mutter Gottes, Johannes und Maria-Magdalena, auf der linken Seite Johannes der Täufer und ein Opferlamm.
- I Bevestigter Flügel auf der rechten Seite des Altars:
Märtyrertod des Hl. Sebastian in Lebensgrösse.
- II. Bevestigter Flügel auf der linken Seite des Altars: Der
Hl. Antonius im Bischofsornat in Lebensgrösse.

H. A. Schmidt schon hat betont, dass links und rechts hier durchwegs im heraldischen Sinn, also umgekehrt wie heute, bei Beschreibungen von Kunstwerken gebraucht wird.

Bei den beweglichen Flügeln war eine falsche Anbringung durch die erhaltenen Scharniere ausgeschlossen; aber die Standflügel sind für den Transport nach Colmar vermutlich vom Altargehäuse abgesägt und dann bei der sehr viel später erfolgten Aufstellung verwechselt worden.

Und nun versuche man doch einmal diese beiden befestigten Flügel mit Antonius und Sebastian in Lersés Sinn gegeneinander auszutauschen [*tavola 22*]. Staunend wird man sich der entscheidenden Veränderungen bewusst: Säule und Pfeiler hinter den Heiligen bekommen jetzt die natürliche Funktion, die Golgatha-Mitte zu begrenzen und zu rahmen. Die tiefe Inwendigkeit des Kreuzigungsbildes steigert sich in ungeahnter Weise. Die Fensteröffnungen liegen nun zur Aussenseite des Altars hin und stellen die natürliche Verbindung zur Umwelt her. Die Säule des Sebastian schliesst unmittelbar an die breitere Seite links vom Kreuz an, während bis zum Pfeiler hinter Antonius genau so viel dunkler Grund steht, wie rechts vom Kreuz auf der Seite des Täufers fehlt. Das Kreuz nimmt nun die reine Mitte ein.

Das von rechts oben einfallende Licht geht seinen eindeutigen Weg über das Weiss des Marienmantels zur blossen Schulter des Sebastian,

umformt die Säule, vor der er steht und vereinigt sich mit der Himmelhelligkeit in der Fensteröffnung hinter ihm. Die Augen des Blutzuges sind auf die Golgathamitte gerichtet. Die Träger der Glaubenszukunft treten über der dunklen Grabesöffnung der Predella zusammen. Die winterstarre Flusslandschaft unten erscheint im hellen Fensterrahmen oben im sommerlichen Mittagsglanz. Aus ihrem lichten Himmel tragen scharf zur Golgathamitte hinäugende Engel die Krone mit dem Fünfstern herzu. Auch hier gilt nun wie auf den anderen Tafeln für alle Ebenen, was in den Höhen geschieht. Die Pfeile sind aufgesammelt im Arm eines Engels, eine andere Gestalt entschwebt in den Fernen mit dem Bogen, der Waffe der Leiden. Neben den über Menschengrösse hinausgewachsenen Vertreter des alten Bundes, Johannes den Täufer, tritt Antonius, der Eremit der Thebais und Träger der ägyptischen Geisterströmung. Sein Blick geht unbeirrt gütig zu den Gläubigen und Heilung Suchenden draussen, die als Betrachter Zeugen des Erlösungstodes sind. Das Drängen des Krankheitsstufels nimmt wohl die Richtung auf die Mitte ein, aber er bleibt hinausgesperrt.

Jetzt erst gewinnt die Komposition eine, dem Geist ihres Schöpfers gemässe unvergleichliche dynamische Symmetrie.

So ergibt sich aus den Dokumenten ebenso wie aus dem inneren Gesetz des Kunstwerks, die Richtigkeit und Notwendigkeit der Umstellung der befestigten Flügel. Aus der Untersuchung des reinen materiellen Tatbestandes hingegen, lässt sich über die Frage der richtigen Anbringung der Standflügel mit St. Sebastian und St. Antonius in Anbetracht der wechselvollen Geschehnisse des Altars kein Aufschluss gewinnen. Die Gemälde haben zwar noch die alten, wenn auch mehrfach restaurierten gotischen Rahmen, und es befinden sich an den Mittelteilen noch die Angeln in denen sie sich drehten, die Löcher in denen sie befestigt waren. Hier waren bei Aufstellung und Aneinanderfügung des Wandelaltars also Irrtümer ausgeschlossen. Aber für die, am Altarschrein befestigten Seitenflügel mit St. Sebastian und St. Antonius kann dies nicht gelten.

Wir wissen heute nicht mehr, wie sie mit dem Schreingehäuse verbunden waren. Ihre Rahmen sind oben und unten um 2 cm breiter als an den Seiten, was Veränderungen vermuten lässt. Sie sind auch auf beiden Seiten abgehobelt und mit brauner Ölfarbe neueren Datums überstrichen. H. A. Schmidt hat bei seinen Untersuchungen 1910 zwar festgestellt, dass sich am Rahmen rechts von Antonius und links von Sebastian Zapfenlöcher befinden, und man könnte dies für die Richtigkeit der heutigen Aufstellung ins Feld führen. Ich habe mich aber an Ort und Stelle überzeugt, dass sie jüngeren Datums sind, als die ältesten Teile der anderen Rahmen, und also ebenso gut von einer späteren, vorübergehenden und irrümlichen Anbringung herrühren können.

Wir wissen heute nicht mehr, wie sie einst mit dem Schreingehäuse verbunden waren. Der Gründer des Museums, Hugot, beruft sich in

*Noch eine
Grünwald-
dentdeckung*

Noch eine Grünewald-entdeckung anderem Zusammenhang auf das Zeugnis eines Mannes, der seinerzeit bei dem Abtransport der Kunstwerke von Isenheim selbst dabeigewesen war. Es kann also auf eine richtige Überlieferung zurückgehen, wenn am Gesims des von Architekt Hartmann 1852 gelieferten Ersatzschreins zu beiden Seiten in einer Tiefe von etwa 40 cm Einschnitte angebracht worden waren, um die befestigten Flügel hineinzuschieben. Sie wären dann locker mit dem Gehäuse verbunden gewesen und eine Verwechslung dadurch nach der Auseinandernahme sehr wohl erklärlich.

Der Wunsch, zu der 'restitutio ad integrum' des Meisters Matthis beizutragen, um die sich unser Zeitalter zunehmend bemüht, liess mich zur Feder greifen.

Dichter und Künstler, wie z. B. Böcklin, Thoma, Huysmans gaben einst den Anstoss, dem Meister Matthis von Aschaffenburg Stück um Stück seines unfassbaren Werkes, seiner Einheit mit sich selbst, und seines entsprechenden Ruhmes zurückzuerstatten. Seither schossen, wie ein Kunsthistoriker schrieb, schon 1904 mehr Hypothesen über Grünewald aus dem Boden, als Niobe Kinder hatte. Mit deren unkontrollierbar wachsenden Nachkommenschaft aufzuräumen wird immer schwerer, und noch sind lange nicht alle von den weithin treffenden Pfeilen der Wissenschaft erlegt, die in unermüdlicher Forscherarbeit um den Brennpunkt Grünewald kreist.

Möge es meinen Ausführungen gelingen, eine Revision der Meinungen hervorzurufen, damit des Meisters grösstes Werk sich künftig wieder in seiner wahren Gestalt offenbaren könne.

Als bedeutsame Mahnung schrieb 1578 Abel Stymer auf die Rückseiten der Isenheimer Tafeln.

Wie wohl d'Kunst Gaaben Gottes Seindt,
Ist Unverstandt Jer gröster Feind.
Darumb wer solche nit verstat,
Allhie nicht zu urtheilen hat.

Franziska Sarwey

Un libro su Simone Martini.

È comparso fra le ultime produzioni librerie un volume di grosso formato e di bellissima veste dedicato ad uno dei nostri trecentisti sublimi; e ciò consola senz'altro, si se pensa che il carico di simili imprese sembra essersi assai limitato tra gli *aficionados* di un *vieux jeu* sempre più raro. E ci si rallegra di vedere annunziato anche un *Sassetta*, nella stessa collana dei 'Sommi dell'arte italiana' edita dal Martello, dopo questo *Simone Martini* di Giovanni Paccagnini.

Il Paccagnini del resto non è nuovo in siffatta delicata materia, essendo fra l'altro al suo attivo la felice aggiunta, sul catalogo del maestro, del 'San Ladislao' di Altomonte, che apparve in un 'Burlington' del

1948, e che si riconferma come una preziosa acquisizione ora che senza dubbio su quel catalogo importerebbe più potare che innestare.

*Un libro
su Simone
Martini*

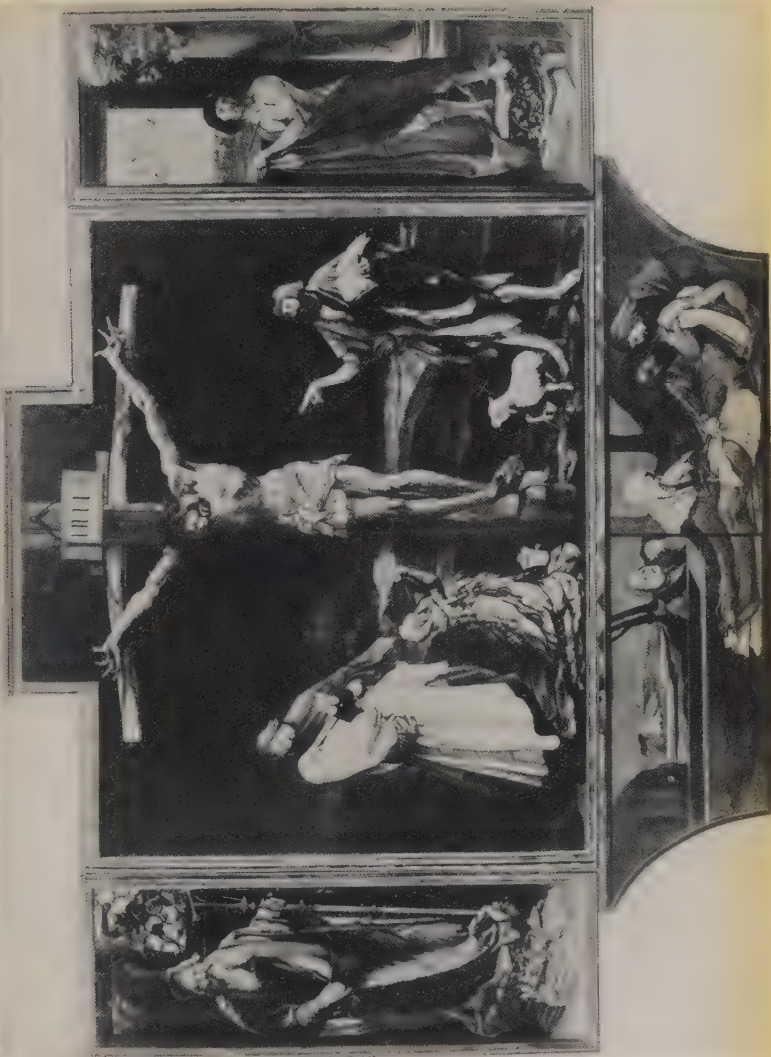
Di ciò l'autore sembra difatti rendersi perfettamente conto, tanta è la tendenza restrittiva e dubitosa, invero eccessiva, dei suoi giudizi. Ma ne daremo nota poi. In primo luogo vorremmo indugiare sulla sostanza delle conoscenze storiche offerte dall'autore per valutarne, oltre i riflessi attribuzionistici, la portata critica e d'orientamento. Non sembri tuttavia un'impresa facile. L'autore è avaro di riflessioni che non siano generalizzabili, e spesso quel che si dice su questo e quell'altro dipinto di Simone potrebbe attribuirsi a molta diversa pittura, persino di altri stili e di altre epoche. Noi che crediamo a un progresso degli studi di storia dell'arte e al risultato 'collettivo', come concorso di forze individuali sempre condizionate sul contributo altrui, si resta un po' perplessi a riscontrare per tutto il libro il meccanismo pressoché invariabile di un sestante critico che si sforza di adoperare invariabilmente la chiave di alcuni punti curiosamente combinati di appoggio storico: e sono il concetto petrarchesco di memoria, Duccio, Giotto e l'arte dell'estremo oriente. Dentro questa formula assume molti aspetti, da tatarica a rinascimentale, la pittura del Martini. Non mancano inoltre strali acutissimi contro gli studiosi che ci hanno preceduto, il De Rinaldis in ispecie, e in particolare per via del polittico del Beato Agostino Novello che con altri degni studiosi egli aveva pensato di espungere dalla lista degli autografi pieni. Orbene, al tempo del De Rinaldis e ancor più del Venturi, non era agevole superare i dubbi destati da una formula quasi bilingue su cui ora siamo in grado di discutere utilizzando la conoscenza corrente di certe congiunture che allora sarebbero state di ben timida circolazione fra le formule immobili del tipico locale, incomunicante, tra gli schemi merlati, cioè, per i 'florentine and sienese painters'. Il fatto poi che attribuzione e critica berensoniana non collimino anche in quel caso, e con vantaggio della prima, richiederebbe un troppo lungo discorso.

L'autore del libro d'altronde ce ne può dispensare poiché ci si accorge che conosce bene tutta la letteratura posteriore e più recente, anche se spesso non ne fa cenno. Egli saprà bene che l'oggetto dei nostri interessi trecenteschi si presenta ora più che mai sotto un profilo estremamente mobile, suscettibile ancora di chissà quali rettifiche essenziali. Si sa che esistono questioni più problematiche di quella di Simone, sia per Giotto che per Maso e per quanto si include nel problema di 'Stefano', col connesso quesito della parte fiorentina ad Assisi, forse più ostico da sciogliere della stessa parte senese. E si sa che gli stessi Lorenzetti, e la storia di tanta arte da San Gimignano a Pisa è lontana dal dirsi chiarita. Ciò finisce per pregiudicare la sicurezza dello storico anche su argomenti meno nascosti. Su Simone, ad esempio, per il quale almeno esistono molte date, a distanze alquanto regolari. E per ultimo il capitolo che gli spetta nel *Trecento* del Toesca è un cauto quando magistrale avvia-

*Un libro
su Simone
Martini*

mento. Bastava quasi ricalcarne i passi e indugiare su molte indicazioni appena accennate per assolvere l'impegno monografico. Era perciò tanto più indesiderato, nella fattispecie, vedersi introdotti a interpretazioni stravaganti, ove non ci si è dati il tempo di controllare, di dimostrare ciò che, per contro, può esser solo suggestivo nei termini di un evolversi univoco della personalità, ma è insostenibile nel contesto di una storia da cui possano sortire corrispondenze illuminanti, trame di precedenti e di conseguenze che accrescono la nostra conoscenza dei tempi. E allora, se non occorre pregiudicare fin d'ora oggi l'assestamento futuro di una storia dai particolari ancora incerti, un^o stenta a giustificare il tono apodittico con cui il 'politico della Passione', ad esempio, è spostato ad un'epoca tanto più antica di quel che gli compete, precisata persino al 1319, sforzando le conseguenze di un problema aperto sotto una luce assai incerta dal Peter e dal Pope Hennessy. Né bisogna nascondere che, allo stato attuale delle conoscenze, si resterebbe perplessi a voler ribattere con una proposta cronologica più precisa di quella generalmente orientata dalla critica sull'ultima attività di Simone. È vero che le osservazioni del Paccagnini non sono sempre immotivate, specialmente quando riguardano l'arcaismo dell'interpretazione tematica nell'Andata al Calvario, come nella 'Crocifissione' e nella 'Deposizione', se si pensa con quale altro sfogo di impianto Giotto si fa spazio, tra il secondo e il terzo decennio, nel politico di San Pietro o nella 'Crocifissione' di Berlino. Meno giustificata è la sua notazione sull'inquietudine sintattica che da quelle minute trame mimiche si sprigiona se la si vuol credere in contrasto con un presunto immobile classicismo ritmico che andrebbe dall'Annunciazione del '33 al dipinto di Liverpool, del '42. Notazione che in ogni caso perderebbe di consistenza cadendo in un tratto troppo esteso di assenza di opere, dove preferiamo supporre invece che proprio quell'intervallo sia stato colmato da una rianimata vivacità di movimenti, in coincidenza con la fioritura miniaturistica senese del Tegliacci, e poi di Lippo Vanni, e con le analoghe motivazioni che inteneriscono ad affetti più minuti e penetranti Ambrogio, e il Pietro Lorenzetti del gruppo fallace 'trittico di Digione'. Il gesto dell'antico ritmo di Simone, insomma, si altera come per moltiplicarsi nel poco spazio precipitoso da pagina illustrata, e dipanarvi una vena mimica tutta affiorante, dolcemente attiva, come si conviene al tratto fiammante di un costume che, dentro l'iperbole avvolgente nasconde un manichino cedevole, nervoso e disossato ad un tempo. Se ciò fosse per le pagine di un uffiziolo miniato la sua iniziale sarebbe da leggersi in una 'Annunciazione' degli Uffizi, e non altrove: per un'esse, s'intende, alquanto più tenera e strascicata. E non occorre rammentare le strette consonanze con la miniatura dell'Ambrosiana, dove fioriscono le stesse giunte di qualche parca verità... di qua dal velame.

Riflettendo un poco sulle opinioni che si sostengono nella prima parte



21 - Grünewald: l'Altare di Isenheim nella disposizione attuale

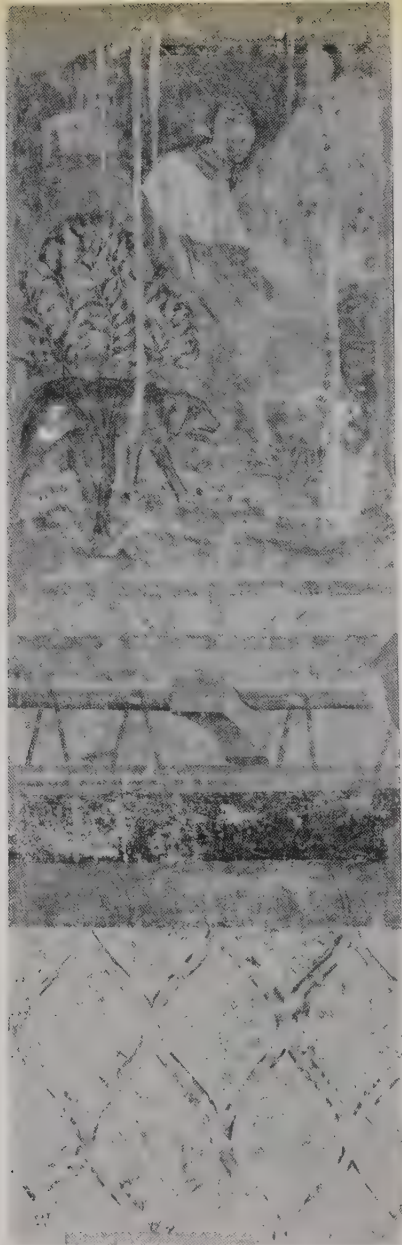


22 - Grünewald: l'Altare di Isenheim secondo l'ipotesi di restituzione



23 - Pittore romano v. 1310: Angelo

Béziers, St. Nazaire



24 - Arte francese v. 1380: 'Scena di caccia'
Paris, Louvre (da Sorgues)



25 - Segna del Bramantino: 'Madonna tra S. Francesco e S. Bernardino'



26 - Seguace del Bramantino: *La Madonna del trittico precedente*



27 - Seguace del Bramantino: 'Stimmaie di San Francesco'

gia a Roma, racc. privata



28 - Seguace del Bramantino: 'S. Gregorio'

Vendita Ventura



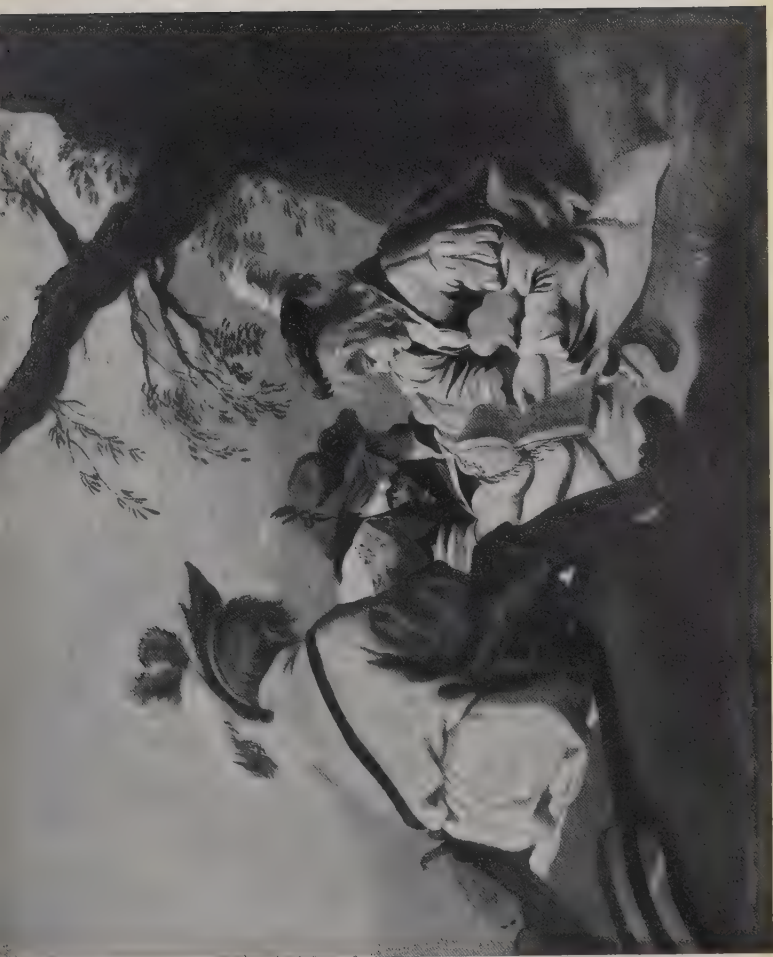
29 - Vouet: 'la Buona Ventura'

coll. privata francese



30 - Vouet: 'Donna ridente'

già a Roma, racc. privata



31 - Jean Tassel: 'I bravacci cantori'

Parigi, coll. H. Baderon



32 - Jean Tassel: *'Madonna e Bambino'*

New York, Mr. Weitzner

della monografia è da ribadire subito che quel fervore di richiami all'arte dell'estremo oriente ci suona oltremodo intraducibile nei limiti delle conoscenze storiche che siamo in grado di adoperare utilmente. Anziché sfiorare alto alto il vecchio accenno del Berenson, se mai fosse ancora opportuno, lo si è voluto appesantire in una relazione dove i due termini non faranno mai sintesi dialettica. Per nostro conto se ne esprime al contrario il massimo grado di autonomia della nostra sintassi morale, o per così dire di quella regola di volto umano che, nel nostro trecento, giammai è imparentabile con le nebbie d'arte di quelle contrade; non piccolo merito, codesto, di quei grandi spiriti che per l'appunto creavano allora l'arte d'occidente: magari, come Simone, di un estremo occidente. Altro che estremo oriente!

*Un libro
su Simone
Martini*

E per restare in materia di spiegazioni più attendibili, non credo ancora che possa giovare 'sbrigliarsi sulle orme poetiche dei favolosi racconti di Marco Polo', privi di qualsiasi interesse per un pittore che cerca sempre precedenti tanto visibili, e visivi, quanto ha da esserlo la sua arte (e dubito che Simone avrebbe poi inteso o meditato più che tanto su un prodotto d'arte tartaro-cinese se vi si fosse imbattuto); e anziché sulla 'autorità del Gran Khan' consiglieremmo ai giovani, che su questi libri chiedono ansiosamente di formarsi, di riflettere ad esempio sulla 'autorità' degli Angioini, sulla congiuntura avignonese del Papato, per quel che spetta ai possibili riflessi della storia civile esterna; e soprattutto sul muoversi delle persone artistiche e sui nodi culturali che si stringevano di conseguenza. Sarebbe facile elencare i punti di indagine che hanno mancato nella monografia il desiderabile svolgimento. Si attendeva che si tentasse qualche miglior chiarimento dalle nozioni, non irrilevanti, che abbiamo di attività francese a Napoli fin dall'incontro dei due secoli, dove risulta ben certo a questo punto degli studi che Simone ha tratto nel '17, se non prima come opinava il Weigelt, l'impronta più profonda e fruttuosa. E se non fosse lecito immaginare sui riporti occidentali del senese Ramo di Paganello, che pure è esistito anche se non riesce identificabile, perché non dire che fin dal 1315, nella Maestà, la grandiosa orificeria macroscopica del trono della Vergine ha esattamente la stessa origine oltremontana di una finestra del Duomo di Siena e di Orvieto, la quale per giunta suona poeticamente meno gotica di quella selva pungente di tenera pastiglia che lo scorcio sui lati tende proprio ad infittire, come per raccordare le misure nostre in una interna frequenza di dorato serrame elegante, dallo scatto minuto e cedevole, anche se in apparenza di metallo pregiato, di smalto lucido, di lapislazzulo puro. Sotto questi risalti stilistici si consuma presto anche la componente duccesca, la quale, piuttosto che nelle serie sublimi di persone della Maestà, preferiremmo precisarla in base alla traccia evolutiva indicata dal politico n. 47 di Siena verso una eleganza quasi mondana, frutto di qualche riflesso estremo, sullo stesso Duccio, non certo di origine orientale.

*Un libro
su Simone
Martini*

Muovendo dunque da estremi, essenzialmente, di gotico spinto, non sarà neppure impossibile ravvisare per Simone i termini di una concordia particolare con la pittura toscana più rinnovata del secondo decennio, quando ormai persino Giotto tende ad ornarsi, o ad impreziosirsi, di 'classicismi'. A Firenze si attende con occhi più felici ad una nuova profusione pittorica e si coltivano ridenti tessiture ornative: scolli e bordi di lentissimo snodo, targhe luminose e cedevoli cucite sulle sete, pronte alle più tenui pressioni. Con gli stessi sensi più sdutti, soluti, il clima di cultura in cui iniziano il 'Maestro delle vele' o 'Stefano', se non fosse la intenzione struttiva e la sottoposta regia delle misure e delle distanze, non avrebbe condotto costoro a soluzioni tanto difformi da quelle di Simone, la questione essendo allora, dopo il 1315 circa, più di materia e quasi di pigmento ornativo che di riflessione sulla primitiva sintassi giottesca. Al successivo inasprimento intellettuale, neo-padovano, di Maso, si saprà far precedere questo tempo di nitide stesure, di impasti chiari fulgidi solivi, ornatissimi, quando non di ori, di diafani involucri ottici che un tempo, nelle fresche chiese di allora, dovettero ridere come un secolo dopo nell'Angelico, in Domenico, in Masolino. Se è questo il modo di ingredire al terzo decennio, muovendo dalla Cappella Peruzzi e passando per il transetto di Pietro ad Assisi, sotto il sereno di una fiorita sentimentale degna di un vero classicismo cromatico portato ad interiorizzare, dunque, anche la natura plastica della forma, come non vedere nella stessa occasione di distese e paghe corrispondenze di forma e colore le zone ritmiche dell'iride posata ed esaltante di Simone in Assisi, mediatore prodigioso di coloriture fatte per 'sottigliezze' gotiche, ma stemperate e riinventate nel diverso fascino, altrettanto incombente, di un silente eloquio solenne, all'italiana?

Proprio a questo punto gioverà rammentare che ciò che ora distingue Simone, e che già aveva deciso di tutto il suo destino, nel clima generale di quei rapporti fra impressione plastica ormai non solo fiorentina e ispirazione cromatica ormai non solo senese, secondo ogni buona ragione non poté essere altro che il precedente violento innesto di cultura gotica angioina, e per certa parte orvietana; quella che fra il '17 e il '20 ebbe a circondarlo, e le cui falcate impuntature tinte di non so che patetico crepuscolarismo cortese spingono con certezza, prima verso la 'Madonna e Santi', quasi napoletana, del transetto, e poi verso l'asestato culmine della Cappella di San Martino. Così fra il polittico pisano e gli affreschi assisiati il trapasso è diretto, la stessa essendo la purezza d'idea dell'archetipo formale su cui si esercita la dolce follia degli ornamenti e delle tinte. Ma più netto è persino lo stupore che si ricava dall'armonia tra la formula pressoché bilingue, italiana-francese, in cui si dipana la vicenda di San Martino e il circostante silenzio del mondo assisiato (il mondo figurativo fondato da Giotto, s'intende) come se in quella gabbia azzurra e dorata crescesse tanto silenzio quanto ne rinsera l'incanto pietri-

ficato dell'Umbria giottesca nella 'vita di San Francesco'. Da tutto il movimento narrativo, nonostante falconi e falconieri, nonostante il liutista e il menestrello, non sapresti cogliere che un uniforme e calmo brusio, fra pause smaltate di quiete profonda, nell'etra un po' troppo azzurra, un po' troppo muta per quel che ci racconta. E il particolare divenuto celebre della dalmaica tutta oro dei dolenti, o il piviale del Santo nella scena dei suoi funerali sembrano un attributo sovrammesso, un'eccezione lussuosa in un mondo poeticamente stupefatto di specchiarsi profano in un limbo ultramondano e sacramentale.

*Un libro
su Simone
Martini*

Questo equilibrio indicibile fra solenne e silente citazione figurale e narrazione in fieri non sapremmo mai come intenderlo troppo oltre il secondo decennio e dopo il quinto lustro del secolo — e qui ci si trova concordi col Paccagnini — se si pensa che nel 'Guidoriccio' l'esposizione versa in più nordiche acutezze, e nell'aria impossibile veste una pelle più vera, di una fiaba ancora per lungo tempo vagante prima di divenire limburghiana. E ad ogni buon conto neppure qui, a conclusione del terzo decennio (dove piuttosto può avere ben luogo, per i molti riscontri che occorre istituire con i fatti fiorentini e lorenzettiani degli stessi anni, il rinforzo di piana sintassi del polittico del Beato Agostino Novello) potrebbe datarsi il 'polittico della Passione'. Provatevi, se volete, a dilatare le misure materiali delle vivissime tavolette di Parigi, di Berlino e di Anversa, e domandatevi se la loro misura interna, così trattata, può collimare con la malinconica allegria dell'impianto di questi affreschi: rimane l'opposizione inconciliabile di due possibili trasposizioni ideali, versando, con le prime, nella miniatura, e con questi ultimi nella trafila prolungata di arazzi sottili e oscillanti. Per non dire poi, a chi ha l'occhio esercitato sulle interne ma palesi evoluzioni dello spirito più gotico nella vicenda collaterale degli scultori, che, dalle implicazioni plastiche e di energia vitale di Giovanni pisano, che interessano tanto il primo Pietro Lorenzetti, al connubio fiorentino di Tino, la sua ricomposizione nella sublime e tranquilla orditura di Andrea sul '30 si chiarisce in un rapporto preciso con lo stile del Maestro del Codice di San Giorgio e con quel di Simone del 1333, nell'Annunciazione degli Uffizi. Che poi il decennio senese 30-40 non abbia tenuto fede alle premesse di tali purissime cadenze e si sia industriato a mostrarsi fervido di fantasie più intime e accessibili agli umori narrativi e alle intenerite scioltezze fiorite dell'impasto ci son troppi esempi buoni a provarlo. La parte che vi sostenne Simone non poteva essere che di primo piano e di primo suggeritore. Senza alcun dubbio, ad esempio, per il Maestro del Codice di San Giorgio e per Tegliacci con i quali sarà facile vedere la connessione nelle tavolette, per l'appunto, del polittico della Passione.

Di codeste e di qualunque altra connessione ci si fa troppo scrupolo nel libro che abbiamo sott'occhi. Eppure ci sembreranno sempre tanto utili e insostituibili anche per le richieste della più rigorosa monografia.

*Un libro
su Simone
Martini*

Sorge pertanto il sospetto che riesca più dannoso delle stesse genericità manualistiche l'atrofia metodologica che si produce in codeste monografie, peraltro condotte con vero impegno, dove appunto il rifiuto evidente di ogni appoggio extra-monografico incoraggia una vera sfiducia ad affrontare i problemi anche essenziali di 'circolazione' storica. Senza la quale, si sa, nel momento stesso in cui si giura sull'individualità a tutti i costi, in astratto, non si vede più come l'artista, fuori dell'astrazione, possa dirsi individuato.

A riparare nel concreto servirà un esame attento dei giudizi attributivi, ma stentiamo a condividere la rapidità con cui si crede, ad esempio, di poter distinguere le 'mani'; in realtà troppo legate, quando hanno avuto funzioni coadiutrici, per compartirle in gruppi particolari. Non ci sembra provabile, pertanto, che il 'San Domenico' del polittico di Pisa sia del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia, e che nello stesso polittico i ventun busti nelle parti superiori, dove certo vi è presenza abbondante di collaborazione, siano assegnabili fra Lippo Memmi e Naddo Ceccarelli; né che il 'San Michele' di Cambridge sia dello stesso aiuto che dipinge l'ascesa dell'anima di San Martino nell'affresco della 'Morte del Santo' in Assisi. Quanto alla 'Santa' Liechtenstein essa è anche più alta della 'Madonna' di Orvieto che le fu compagna e certo è cosa autografa; così come nel polittico Gardner la 'Madonna' almeno è un capolavoro del maestro, e non di Lippo Memmi. Qualche dubbio verrà semmai per il 'Crocifisso' di San Casciano, ma limitatamente ad un margine di collaborazione che non istituisce un 'divario incolmabile' dai pensieri degni di Simone, nello stesso modo delle oscillazioni qualitative nelle parti, per lo più secondarie, di Assisi (cappella e transetto), tali da costituire un problema stilistico più fittizio che reale, e quando in ogni caso non vi si coinvolgano nell'anonimato la 'Madonna e Santi' del transetto e quei busti di Santi dipinti negli sguanci delle finestre tra i quali, anche nelle zone superiori, si ammirano alcuni dei più rari pensieri, direttamente espressi, di Simone Martini. Tanto meno il 'Crocifisso' del Museo Fogg sarà mai, come per il Van Marle, una 'copia'.

Legittimi invece ci sembrano i dubbi avanzati sulla 'Annunziata' della Coll. Stoclet, che è soltanto della cerchia di Simone, e — problema ben più impegnativo — le perplessità nei confronti dell' 'Angelo annunziante' di Washington. Di quest'ultimo, come del dipinto di Leningrado che gli stette a fronte, solo un esame diretto ci autorizzerebbe a fondare il nostro sospetto che sia questo un documento mirabile di un grande pittore il quale, all'ombra del Martini, meditava già una propria umanità nuova, turbata nell'intimo degli antichi sensi liliati da umori che son quasi gli stessi di un giovane Matteo Giovannetti, da Viterbo, forse già di Avignone.

Non vorrei comunque attardarmi in precisazioni particolari che richiedono ben altro agio di stesura, quale solo un libro, appunto, può

offrire. Questo che riponiamo adesso con la stessa simpatia con cui l'abbiamo iniziato, anche se il suo contenuto ci ha dato motivo di affermare schiettamente molti netti dissensi, servirà certo ad altri buoni libri futuri che sappiano dirci ciò che su Simone resta tuttora, per infinite fibre, ma non ad libitum, da scoprire o da intuire. Per un libro scritto, quanto non sapremmo noi, con mano leggera e netta, sensibile, come spesso ha voluto esserlo la prosa del Paccagnini, alle più misteriose emanazioni di codesta lenta ed enorme marea poetica. E sarà sempre uno dei più attraenti e difficili per penna di critico, così insidiata a smarrirsi dietro il magico corteo medievale, seguendo il pigro incantamento a consumarsi nella propria eleganza. Un libro dove, confidiamo, non occorrerà più interpolare richiami estranei, quali la 'divina proporzione quattrocentesca', e neppure le immotivate collusioni con 'i più grandi artisti del primo Quattrocento'. Il cavalluccio sapiente e sonnacchioso deporrà ogni ferocia rinascimentale, e il suo cavaliere ogni volontà di esser duro e temibile. Egli rimarrà sempre, deposta quel poco di albagia per giuoco, il 'dolce padrone di potere frugale, oltre quella siepe che non è di guerra...'.
*Un libro
 su Simone
 Martini*

Carlo Volpe

Affreschi gotici francesi.

Merita di essere segnalata la pubblicazione di un repertorio degli affreschi gotici francesi (Yves Bonnefoy, *Peintures murales de la France gothique*, Parigi, Hartmann, 1954) accompagnato da 144 ottime fotografie (di cui venti a colori) di Pierre Devinoy, che già aveva splendidamente fotografato, per il testo di Focillon, i cicli romanici francesi.

È opportuno sottolineare la grande importanza delle copiose ed eccellenti illustrazioni data la grande scarsità di documentazione fotografica lamentabile in questo campo: sino ad ora infatti le illustrazioni sono state limitate quasi esclusivamente alle fotografie delle copie ad acquarello esistenti al Musée des Monuments Français; i famosi 'relevés' testimonianze spesso preziose di opere in seguito deteriorate o distrutte¹, ma che divennero una autentica calamità dal momento in cui si trovò più facile ricorrere a questi piuttosto che agli originali. Basti pensare che nel lussuoso manuale del Lemoisne (*La peinture française à l'époque gothique; XIV et XV siècles*, Firenze, 1931), uno dei pochi testi a cui riferirsi per la pittura murale gotica in Francia, gli affreschi di St. Amant de Boixe, di St. Geniès, di Clermont, di Cahors, di Tournus, della 'Guardaroba' di Avignone, dei 'Giacobini' di Tolosa etc. sono riprodotti da copie!

Miglior sorte quella riservata alle pitture romaniche, e non sarà questa la sede per ricercare le ragioni storiche e le concomitanze che nell'ultimo ventennio hanno condotto alla loro particolare fortuna e notorietà. Fino ad ora, oltre che al libro del Lemoisne, ed alle poche pagine precedentemente (1905) dedicate dal Mâle alla pittura murale nella *Histoire de l'art* di André Michel (vol. I, parte II, pp. 758/768), non si poteva ricorrere, specie per le opere del due-trecento, se non ad articoli staccati, spesso perfidamente illustrati, sovente confinati nelle pagine di una irraggiungibile rivista di erudizione locale e dal testo, talvolta

Affreschi gotici francesi più che malfido, ove non occorresse addirittura rifarsi alle dispense su la pittura decorativa, frutto della grande inchiesta di Laffilée e Gélis-Didot (1889) in taluni casi ancora indispensabili per indicazioni topografiche, ma completamente inservibili per le illustrazioni sempre tratte da copie e miranti particolarmente ad indicare la ricorrenza di determinati motivi decorativi.

È da una tale situazione che occorre partire per valutare l'apporto di questa pubblicazione, ed anche se avverrà di imbattersi in punti di disaccordo e a nostro parere criticabili occorre riconoscerne chiaramente il grande merito e la estrema utilità. E si noti che la sua apparizione precede di poco l'apertura delle nuove sale del Musée des Monuments Français dedicate appunto alle copie degli affreschi gotici (un avvenimento questo che certo contribuirà a rendere un po' più popolari tali opere), e l'inaugurazione della mostra 'La peinture de manuscrits du XIII au XVI siècle' alla Bibliothèque Nationale, annunciata per il dicembre prossimo a seguito della memorabile esposizione della miniatura carolingia e romanica dell'anno passato.

L'argomento abbraccia tre secoli di storia, ché tanti ne passano tra gli stupendi medaglioni di St. Julien al Petit Quevilly, nella periferia di Rouen (c. 1190), e le 'Arti liberali' di Le Puy (c. 1490/1500). È tra questi termini che si scalano le opere prese in esame.

Secoli molto densi di fatti anche in questo campo, ed è importante, di fronte ai molti che ritengono in questo periodo la pittura murale completamente sopraffatta dal trionfale sviluppo delle vetrate, l'affermazione del B. della sua permanente importanza, e la sua rivendicazione della legittimità di una storia che pure oscurata dalle enormi perdite che si sono verificate, si afferma nelle cappelle signorili e nelle 'Chambres Peintes' del XIII e del XIV secolo. Di queste ultime purtroppo, se rimangono molte attestazioni scritte non resta nessuna testimonianza dipinta se non la 'Guardaroba' dei Papi di Avignone che ha, come il B. riconosce, carattere completamente italiano.

A proposito di ciò, pensiamo che l'inserzione in un primo repertorio della pittura murale gotica in Francia, quale è questo, di opere eseguite da non francesi, problema non considerato dal B., sarebbe stata molto utile, dato che, inamovibile per la sua stessa natura, la pittura murale è la più sicura testimonianza di una penetrazione culturale in una determinata regione ad una certa data. In tal modo avrebbero potuti esser compresi nel repertorio il timpano di Simone di Notre Dame des Doms, gli affreschi del Giovannetti nell' 'Udienza' e nelle cappelle di San Marziale e dei due San Giovanni al Palazzo Papale di Avignone, le pitture che M.me Mezdrickoff-Valdivieso sta riportando alla luce nel St. Didier di Avignone, quelle della cattedrale di Béziers /tavola 23/, etc. Così invece, per il solo fatto di essere stati avvicinati talvolta alla cultura francese, gli affreschi della 'Guardaroba' e della Certosa di Villeneuve sono compresi nel testo mentre l'autore ne riconosce la fisionomia italiana, e rimangono isolati ed incomprensibili.

Per venire ora a qualche osservazione sulle opere presentate occorrerà premettere e ripetere che si tratta per lo più di un campo estremamente poco studiato, di una storia i cui centri ed i cui nessi si cominciano appena ad avvertire.

Gli affreschi del Petit Quevilly con cui si apre il volume, sono opere stupende ma che rientrano con difficoltà nel campo della cultura gotica e della sua specificazione francese in particolare; da avvicinarsi alla cosiddetta 'Channel art', alla miniatura anglo-normanna della seconda metà del secolo XII²: si pensi che la cappella apparteneva ad un castello

eretto nel 1160 dal re d'Inghilterra Enrico II^o Plantageneto e nel 1183 convertito in lebbrosario (è tra il 1183 ed il 1190 che vengono generalmente datate queste opere che il B. pone più tardi, agli inizi del XIII secolo). Tutt'altra la fisionomia dei 'Mesi' di Pritz, presso Laval, che allineano icasticamente osservazioni di un vivace naturalismo (il battitore, per esempio, nell' 'Agosto' a torso nudo e con i calzoni stracciati). Negli affreschi di Cunault la mancanza di intonaco fa trasparire le giunture dei conci creando un fantastico effetto come di armatura di vetrata; seguono le ottime fotografie di Saint Amand-de-Boixe e di Saint Geniès (1329), ambedue di derivazione puramente nordica e parigina. Scarsamente documentate sono per contro le pitture, pur tanto guaste, di Cahors e di Tolosa (c. 1341, ma non bisogna escludere per queste, come fa il B., ogni traccia di influenza italiana), sorprendentemente belle ed assai utili le fotografie di varie pitture della Cattedrale di Clermont (tra il 1307 e gli inizi del '400).

Tralasciando altre opere si giunge agli 'Angeli' di Auzon (presso Brioude) (fig. 10), stupenda composizione, di netta impronta italiana para-cimabuesca: le influenze italiane nell'Alvernia sono ben indicate dal B. quando indica che un certo rapporto esiste tra una Crocifissione a Clermont Ferrand ed i crocifissi di Giunta.

Particolarmente lodevole la scelta delle inquadrature degli affreschi della 'Guardaroba' di Avignone, che alterna i particolari alle visioni di insieme, rendendo più agevole l'intendere l'organizzazione e la fisionomia complessiva dell'ambiente che sfugge completamente a chi conosca solo i frammenti di questo ciclo che sono comunemente riprodotti. Qui, oltre a numerosi e sorprendenti particolari, due tavole (33/34) chiariscono adeguatamente la fisionomia dell'insieme determinata dal grande tappeto di verzura che si sussegue su tutto lo sviluppo delle pareti, dalla doppia cornice dipinta, dai grossi travicelli del soffitto decorati a motivi floreali. Spiace che non sia stato dato alcun segno di un altro mirabile complesso avignonese, quello della 'Camera del Papa' con le straordinarie loggette finte e gli uccelli in gabbia. Ottime, ma forse troppo numerose le tavole dedicate agli affreschi di Sorgues ora al Louvre (tavv. 43/48); un po' capziosa la scelta dei dettagli che possono indurre in errore sul reale valore delle opere, in verità mediocri; per avere una idea più precisa del tipo di ambiente creato da questi affreschi sarebbe stato interessante riprodurre la scena del cacciatore sotto cui è conservato il 'trompe l'oeil' del gran mensolone aggettante e della tenda che, appesa ad una bacchetta, copre lo zoccolo (tavola 24/). Tornando in Alvernia, una delle regioni di Francia che conserva il maggior numero di pitture murali, sorprendente il 'Giudizio finale' di Ennezat, recentemente (1952) presentato da Marc Thibout sulla 'Revue des Arts', che spicca sullo splendente cielo rosso (1405); interessanti per il lettore italiano gli affreschi di Bonnet-le-Chateau, sia per la cornice a mensoloni prospettici che corre sopra la 'Natività' (tav. 56) sia per i rapporti lombardi della 'Crocifissione' (tavv. 57/58) a cui il B. accenna. Se gli angeli del palazzo di Jacques Coeur a Bourges erano già largamente conosciuti, inediti sono i teneri affreschi del Castello di Montreuil Bellay; così è la prima volta che opere come la 'Resurrezione di Lazzaro' (c. 1474) alla Cappella Rolin della Collegiata di Beaune, e come la 'Processione di San Gregorio' della Cappella Ferry de Clugny della Cattedrale di Autun (ambedue già connesse con Pierre Spicre) vengono riprodotte in modo leggibile ed adeguato in quanto le riproduzioni della 'Gazette des Beaux Arts' (1935 e 1949) erano assai poco chiare. Addirittura rivelatrici le tavole della 'Danza Macabra' della Chaise Dieu (c. 1450) che scoprono

Affreschi gotici francesi una qualità altissima ed un segno talmente incisivo e libero da far pensare che l'autore avesse studiato i 'fatti di San Roberto' e le altre opere che Matteo Giovannetti vi aveva eseguito e che sono ora completamente scomparse. Anche in questo caso i giudizi negativi che sono stati talora dati provenivano dalla mediocrità delle copie riprodotte (v. pag. 168).

Spiace però veder talvolta interrotte sequenze di altissima qualità da opere divertenti ma di un livello appena artigianale (Antigny, Boismorand, Tauriac). Quanto agli affreschi del chiostro di Abondance in Savoia di cui occorrerebbe una più ricca documentazione, completa dei particolari dei fregi della cornice, per poterne studiare gli eventuali rapporti con pitture piemontesi, non possono assolutamente essere datati dopo i primi decenni del quattrocento, e non v. il 1470 come il B. riprende dal De Mandach³.

La rassegna termina con il 'Giudizio Finale' di Albi e con le notissime 'Arti Liberali' di Le Puy, scoperte nel 1850 da Mérimée, in cui non sembra il caso di riconoscere, divergendo dal suggerimento del B., influssi italiani più che generici. Qui, come anche nel caso delle poco note 'Sibille' di Piquecos in Linguadoca, dai bianchi bizzarramente invertiti, siamo già molto lontani dai termini del mondo 'gotico' e non convincerà il suggerimento finale dell'autore in cui sembra voler spostare il limite del Medio Evo al Concilio di Trento (!), né i frequenti avvicinamenti tra Fouquet e la scultura monumentale gotica, portati questi ultimi di un giudizio, fonte di pericolosi equivoci, del grande Focillon. Ma non ci sembra il caso di fare dell'etichetta 'gotico' una questione di principio, ed anche se, come in più d'un punto accade, siamo perplessi di fronte ad entusiastici e precipitati aforismi sul tipo di 'Géometrie et lumière. Notre art va sûrement vers Cézanne et n'a que faire de Giotto' (!) (p. 9) od in paragoni forse un po' azzardati quali quello con Matisse per un particolare di un affresco di Abondance e di nuovo con Cézanne (chi sa perché) per il 'Seppellimento del Battista' di Matteo Giovannetti alla Certosa di Villeneuve, non per questo è lecito diminuire i grandi meriti del testo del B., che notevolmente equilibrato e privo dell'aggressività 'chauvine' spesso riscontrabile in imprese analoghe dà una prima concisa traccia per la storia, finora trascurata, della pittura murale in Francia nei secoli XIII-XVI che si può ora integrare con quella della pittura 'da cavalletto', delle vetrate, degli arazzi etc.

Tra le lacune che ci sembrano più gravi quella della mancanza di qualsiasi illustrazione degli affreschi della Cappella della Vergine della Cattedrale di Le Mans⁴ a cui si riferisce un brevissimo cenno in nota e che ci sembrano invece d'un fondamentale interesse (tra l'altro sarebbero venuti bene a proposito riferiti al brano su l' "angelismo" - pagg. 22/24) e di quelli del Palazzo Arcivescovile di Narbonne, scoperti nel 1936, di cui deve essere stato effettuato recentemente lo stacco. Citiamo queste omissioni e non altre, che pure sarebbero facilmente rilevabili perché evidentemente la pubblicazione del B. non pretende di essere un vero e proprio 'corpus', ma semplicemente un inizio, una proposta, una traccia per arrivare a fare storia; in questi limiti ci sembra esso attinga un ottimo risultato.

Enrico Castelnuovo

P. S. - Quanto a venialissimi errori che si possono in qualche punto incontrare rileveremo che 'Dogento' (p. 12) non è termine italiano, che i fratelli Rusuti (non 'Rizzuti') e Nicola De Marzi non erano fiorentini ma romani (p. 18) e che né il paesaggio della 'Tebaide' del Campo-

santo di Pisa, né la 'Maestà' di Duccio sono riferimenti calzanti agli affreschi della 'Guardaroba' (p. 20). *Affreschi gotici francesi*

NOTE

¹ Un primo embrione della organizzazione dei 'Beaux Arts' fu creato in Francia sotto Luigi Filippo, quando, nel 1830, Guizot istituì la carica di 'Inspecteur Général des Monuments Historiques'; fu allora che si cominciarono a fare eseguire, al seguito delle inchieste su lo stato dei monumenti, i 'relevés'. Tra questi hanno particolare importanza quelli di Denuelle, suocero di Taine ed amico di Mérimée e di Müntz. Tra le opere recentemente sparite e conservate solo in copie ottocentesche sono gli importanti affreschi profani del Castello di St. Floret in Alvernia, gli affreschi del St. Quiriace di Provins copiati nel 1868 dal Denuelle, etc.

² Per una trattazione recente degli affreschi del Petit Quevilly si vedano: T. S. R. Boase, *English Art. 1100-1216*, III° volume della 'Oxford History of English Art', Oxford 1953 e Denise Jalabert, *Fleurs peintes à la voûte de la chapelle du Petit Quevilly*, in 'Gazette des B. A.', gennaio 1954.

³ C. de Mandach, *De la peinture savoyarde au XV^e siècle*, in 'Gazette des B. A.', 1913, vol. II°.

⁴ Gli affreschi della cappella absidiale della Cattedrale di Le Mans non sono mai stati, a quanto ci risulta, fotografati. Ne hanno pubblicato particolari tratti da copie Lafillée e Gélis-Didot, *op. cit.*, dispensa 35, e la direttrice del Museo di Laval M.me Madeleine Pré nella 'Gazette des B. A.', febbraio 1953, p. 92. Ivi si troverà anche una completa bibliografia sull'argomento. Gli affreschi sono databili v. il 1370/80 ai tempi del vescovato di Gonthier de Baignaux.

WILLIAM SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*. Milano, Ceschina, 1953.

Il Bramantino, cioè Bartolomeo Suardi, prediletto di Guglielmo Suida fin da cinquant'anni fa, quando usciva il primo indimenticabile studio sull'annuario viennese, trova in questo nuovo volume l'illustrazione ampia e comprensiva che ben ci si poteva attendere dal notissimo studioso, di nascita austriaco ma, per elezione di studi, quasi affatto italiano. Ricchezza incompensabile di materiale di ricerca e presentazione di importantissimi documenti (trascritti fortunatamente prima della guerra che li distrusse nelle note, bestiali contingenze) punteggiano la vita del grande maestro lombardo; vita così essenzialmente milanese che il viaggio documentato del 1508 a Roma sembra, lì per lì, uno strappo alla regola di casa.

Il desiderio di chiarir bene il precedente 'bramantesco' nel Suardi ha poi spinto il Suida ad aprire il volume con un capitolo su Bramante pittore, che interferisce nel titolo stesso del libro. Ma, a parte questo appaiamento nell'intitolazione, non è da discutere dell'opportunità di tali preliminari, dati gli apporti che il Suida porta al difficilissimo argomento. La difficoltà, anche dopo gli apporti, rimane forte perché il 'Cristo' di Chiaravalle seguita a trovarsi su un piano molto più alto degli stentati affreschi di Bergamo, di Casa Prinetti e di Casa Silvestri; divertimenti prospettico-umanistici che si ritrovano anche nel 1481

Un libro sul Bramantino entro la famosa incisione del Prevedari da un disegno del Bramante. E sempre, cioè, risalta la gravezza del 'transfert' architettonico in pittura e in grafica; anche Bramante vi dà sul 'quadraturismo', in parallelo col suo maestro Melozzo, piuttosto che in libera, decantata prospettiva. L'unico caso dove lo scioglimento poetico di 'architettura-figura' appare perfetto è ancora e sempre quello dell' 'Argo' del Castello Sforzesco; un caso perciò che riguarda non più il Bramante, ma, come ho sempre creduto (1916), il Bramantino dell'ultimo decennio del secolo. L'avventata magrezza delle figure va del pari con la funzione figurativa delle parti architettoniche che non sembrano quelle di un Bramante che incastelli i pezzi di scacchi architettonici dell'abside delle Grazie (né, tanto meno, che già si prepari al suo compito termale romano). Lo stesso scambio sembra essere intervenuto anche per il bellissimo disegno di Bayonne con 'Ercole che doma il toro' (figura 38), pure del Bramantino. Forse un segno buono per intendere come il Bramante non ottenesse vera unità tra architettura e decorazione pittorica, e preferisse 'far dipingere', era già chiaro da quando, forse più di dieci anni prima, per la decorazione ad affresco degli oculi della cupola di Santa Maria presso San Satiro, egli aveva preferito affidarsi a un pittore vero; al Foppa, se non erro. Per analoghe ragioni non mi convincono altri disegni qui attribuiti al Bramante; sia l' 'uomo seduto' degli Uffizi (fig. 35) che il 'San Cristoforo' di Copenhagen (fig. 36) ritornano dov'erano, in seno, cioè, alla problematica più strettamente leonardesca. A conclusione di codesta parte preliminare serve del resto il detto del Suida stesso, che il 'trionfo veramente eloquente del Bramante pittore, lo diede il Bramantino'.

E si venga così al grande seguace. Questi, nato sul 1465 e morto tra il 2 e l'11 Settembre 1530, traspone in veduta sommamente poetica anche l'architettura; non essendo neppur da escludere che, architetto effettivo egli stesso, ma ben conscio delle contingenze sociali che si opponevano al realizzarsi della sua visione nella esistenzialità di veri edifici (la cappella Trivulzio è un'eccezione, e, per giunta, incompiuta), si limitasse a immetterla, nei suoi quadri, accanto alle figure stesse.

L'amico illustre ci consentirà ora di segnare, con qualche divario dallo schema proposto nel volume, lo studioso corso del pittore, sulla cui grandezza, non seconda ad alcun altra dei suoi tempi, abbiamo sempre concordato.

A me sembra, per esempio, che nel tratto quattrocentesco già percorso dall'artista e cioè dal 1485 circa alla fine del secolo, il 'Filemone e Bauci' di Colonia, la 'Madonna del Latte' a Boston e il 'Cristo piagato' (già del Mayno, poi Thyssen), debbano precedere nell'ordine la 'Natività' dell'Ambrosiana e, a fortiori, la 'Pietà' di San Sepolcro e il 'Cristo fra quattro Apostoli' (Kress), che, ove pure sia del Bramantino (ma in ogni caso il disegno Scholz [figura 102], certamente fiorentino, non gli si connette), non può essere che di molti anni più tardi in confronto alle

opere già dette; le quali, del resto, si avvertono precedere chiaramente anche l'«Adorazione dei Magi» di Londra (già Layard): proprio perché questo straordinario dipinto già postula contatti con altri centri. Come intendere l'ammantata gravità del vegliardo all'estrema sinistra senza prima aver pronunciato il nome non di Leonardo soltanto, ma di Fra Bartolomeo? Per quei possibili contatti c'è pur da rilevare che i documenti milanesi tacciono sul Bramantino dal 1495 al 1503; e così un viaggio, compiuto al traguardo dei trent'anni o poco dopo, vi può trovar luogo agevolmente. Adatta contingenza sarebbe, anche per il Bramantino (come fu per Bramante e Leonardo), la caduta del Moro nel 1499; e potrebbe restare aperta fino al 1503.

*Un libro
sul
Bramantino*

Il problema che sembra accennarsi nel Bramantino a cavallo dei due secoli è infatti quello dell'innesto sulla più antica pianta lombarda e bramantesca del protoclassicismo fiorentino di quegli anni; la lunetta di «Madonna fra due Santi» nel Chiostro piccolo delle Grazie è quanto di più toscano e «robbiesco» si possa dire in Lombardia; mentre altre filtrazioni d'arte toscana sono negli arazzi Trivulzio (accertati per il primo decennio) e, per quanto si può leggere attraverso l'esecuzione sconnessa, nelle tarsie di Bergamo, nei «Miracoli di San Domenico» e nel frammento murale di «Natività» alle Grazie; ed anche nei due pannelli Kress con la «Manna» e il «Lazzaro resuscitato». E forse che il primo tentativo di ampliare con la nuova cultura la pianta dell'antica è quello che traspare dai dipinti, quasi duri a leggersi, che sono il «San Giovanni Evangelista» dell'Isola Bella e la «Lucrezia» Sola-Busca.

Cresce, cioè, la verosimiglianza che il Bramantino abbia fatto due viaggi in luogo di uno solo; il primo verso il 1500, il secondo, accertato, otto anni dopo. Così, quando egli viene chiamato a Roma nel 1508 per il lavoro delle Stanze Vaticane, a fianco del Sodoma e del Lotto, non è già che s'inviti un «quattrocentista» lombardo ritardatario ma, ormai, un classicista moderno, sia pure con un po' di vecchio accento locale.

Dopo la breve sosta a Roma, il Bramantino, tornato subito in Lombardia (vi era già di nuovo nel 1509), senza pure aver fatto in tempo a vedere né il Michelangelo né il Raffaello romani, è ormai pienamente signore dei suoi argomenti e dei suoi mezzi. Il secondo e il terzo decennio (che sono i suoi ultimi vent'anni di vita) segnano il tempo delle alte e complesse visioni: dalla «Madonna col turbante» e da quella «con due angeli» a luce radente dal basso, entrambe a Brera, alla «Pietà» (Artaria-Berolzheimer), al «trittico» dell'Ambrosiana, alla «Pietà» di Bucarest, alla pala Trivulzio-Contini, alla «Fuga in Egitto» di Locarno, alla «Pietà» che fu in San Barnaba, a quella di Mezzana compagna della «Pentecoste», e all'altissima «Crocefissione» di Brera.

Ma che, già alla fine del primo decennio, da un fianco di questo grande visionario, fossero usciti in luce, gli altri due maggiori spiriti del Cinquecento lombardo, Gaudenzio e Luini, è una riprova di più

Un libro che il Bramantino ne avesse dato una prima sicura traccia ancor prima
sul del viaggio romano del 1508; ciò che viene a corroborare la verosimi-
Bramantino glianza del viaggio più antico.

Il Suida non manca di rilevare da par suo l'alta coerenza culturale dei tanti riflessi bramantineschi che a lungo premeranno sulla cultura lombarda (e più spesso per il tramite di Gaudenzio); se il disegno di 'Profeta' (già di proprietà di B. Geiger) (fig. 202) e quello per uno 'Sposalizio della Vergine' in collezione privata a Zurigo (fig. 243) non sono ormai più di Gaudenzio o del Boccaccino (cui sono stati riferiti) ma già del Morazzone.

A parte questi tardi relitti culturali, il Suida dà ben altri lumi sulle più antiche persone artistiche in qualche modo connesse al Bramantino. Fra queste, oltre il Maestro delle Storie di Sant'Agata in San Teodoro a Pavia, ed il Maestro del 'Presepio' Rath che viene giustamente connesso col noto quadro di Tortona (talora attribuito ad Alessandro Berri), spicca quel misterioso ed attraente pittore che il Suida fu il primo a ricostruire nel 1928 con l'appellativo topico di 'lombardo-napoletano' restituendogli per prima cosa quegli affreschi di San Domenico Maggiore a Napoli dove l'entusiasmo del giovane Fiocco aveva, con una prima utilissima apertura di problema, veduto il Bramantino stesso.

Ed è, questi, una persona da volere ricostruzione più attenta, anche perché è forse la più antica ad emergere dalla cultura bramantinesca. I suoi rapporti palesi con i valenziani, ajuti di Leonardo a Firenze nei primi anni del nuovo secolo, e i ricordi del Bramantino quattrocentesco negli affreschi napoletani potrebbero infatti suggerire che l'ignoto pittore accompagnasse il maestro già nel suo primo viaggio subappenninico; viaggio che [si direbbe prolungarsi per il discepolo fino nel Sud d'Italia, dove è pure 'arcaica' la pala della Pinacoteca di Napoli, proveniente da Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Ritornato nel Nord l'anonimo maestro ci darà il trittico di Castelleone da me identificato nel 1948 e che qui riproduco /tavn. 25, 26/ dalle fotografie gentilmente fornitemi dal Prof. Puerari; e i frammenti del polittico di Cremona, già conosciuti al Suida e poi illustrati nel catalogo del Puerari, mentre ad un secondo viaggio nel centro e nel sud d'Italia verso la fine del secondo decennio sembrano appartenere l'«Allegoria francescana» della Galleria Nazionale a Palazzo Barberini, l'«Andata al Calvario» di San Domenico Maggiore, il «San Francesco stigmatizzato» in copia a Subiaco (San Francesco) dov'è attribuito a Sebastiano del Piombo, ma già riconosciuto da F. Zeri e del resto variante di altra tavola /tavola 27/ a Roma verso il 1920-30; e la figura di San Gregorio Papa, frammento di una grande pala, riprodotto nel catalogo della vendita Ventura (1930) sotto il nome del Signorelli /tav. 28/.

Il Suida fa giustamente voti perché «salti fuori presto il nome dell'interessante artista che il De Rinaldis ha chiamato nel 1930 «Alunno

di Bramantino» e il Puerari, nel catalogo cremonese del 1951, «anonimo lombardo bramantinesco». Allo stato presente degli studi e giusta il probabile cursus cronologico, non si può che cautamente chiedere se l'artista non sia identico a quell'Agostino di Bramantino ricordato dal Lomazzo come collaboratore dello Zenale nella cappella della Maddalena al Carmine di Milano. I rapporti con lo Zenale, bene visibili anche nel trittico di Castelleone sembrano appoggiare l'ipotesi.

Questo ed altri problemi, oltre quelli già bene risolti, àgita brillantemente il libro fondamentale di cui tutti gli studiosi debbono essere riconoscenti alla operosa instancabile vecchiezza di Guglielmo Suida.

Roberto Longhi

NOTA. - Qualche osservazione in margine. A fig. 63, il 'San Sebastiano', attr. allo Zenale, è probabilmente di Alvise de Donati. A fig. 144: la 'Lucrezia' Johnson a Philadelphia non è del Bramantino ma di bottega del Carpaccio, v. 1510-20. A fig. 157: il noto 'Putto' della Pelucca attribuito replicatamente al Bramantino, è del Luini come tutto il resto. A fig. 162: la 'Pietà' (già Parigi, D'Atri) attr. al Foppa è del Maestro che ha siglato con XL il palione del Louvre. A fig. 169: la testa del Battista all'Ambrosiana non può essere del Bramantino, ma piuttosto di qualche prezioso manierista lombardo nordicizzante. A fig. 171: il 'Cristo portacroce' a Venezia non è del Bramantino, ma piuttosto in direzione di Cesare da Sesto. A fig. 193: la testa d'uomo (disegno dell'Albertina) attribuito al Bramantino sembra piuttosto del Cavalier D'Arpino.

FRANCIS HENRY TAYLOR: *Artisti, principi, mercanti*. A cura di L. Salerno. Torino, G. Einaudi Editore, 1954, pag. XXII, 656.

Il 'Notiziario Einaudi' (Anno III, n. 10, Ottobre 1954, pag. 2) ci aveva informati che il libro del Taylor rivela 'uno stile brillante e talvolta paradossale', 'un rigore scientifico mai disgiunto da un vivo senso pratico e da una leggera vena d'umorismo'. Acquistato il massiccio volume, restammo non poco interdetti quando, aprendolo a caso, ci imbattemmo, alla pagina 54, nell'affermazione che 'la fabbricazione di lenti per occhiali fu, da sola, una scoperta che permise alla media degli studiosi di leggere per altri venti anni, un fattore di incalcolabile importanza per affrettare il Rinascimento'. Ci venne subito il sospetto che il Taylor, vuoi per ingenua faciloneria, vuoi per certe male assimilate zone di una frettolosa e troppo ampia, per le sue capacità, 'Kunstwissenschaft' non avesse, nonostante la sua asserita 'vena di umorismo', saputo evitare di cadere in quelle bizzarre e comiche pseudo-interpretazioni dell'antaliano 'social background', i cui malintesi travisamenti sono quanto di più allegro ci vien offerto, da qualche tempo, ad opera di taluni cenacoli, circoli e falansteri storico-artistici incerti se ritornare ai comodi porti dell'idealismo o se arrischiare le grosse e pericolose secche marxiste. Spiegammo però questa faccenda della fabbricazione degli occhiali con un eccessivo 'senso pratico' dell'autore, non temprato, in questa occasione, dalla vena umoristica. Ma né la praticità né l'umorismo, anche spinto all'eccesso, ci hanno offerto la giustificazione del passo dove si afferma (pag. 33) che nell'antica Roma le statue 'ricevevano il nome del generale che le aveva portate in patria, e la gente si riferiva alla statua

Un libro
sul
Bramantino

Artisti, principi, mercanti, di un tempio come l'Apollo di Socio (*leggi Sosio*) o le statue di Pario', nome, quest'ultimo, che implica necessariamente l'appartenenza ai ruoli dell'Esercito Romano anche dei Generali Pentelico, Porfido, Pavonaz-zetto, Caristio, Imezio, Serpentino e Cipollino. In effetti, procedendo nella lettura, ci siamo venuti convincendo che il 'rigore scientifico' non ha nulla a che vedere con questo frettoloso polpettone, troppo assurdo, male informato, presuntuoso e grottesco per rientrare persino nel novero delle opere divulgative. Giacché il libro del Taylor è, nel campo della letteratura artistica o parartistica, il massimo impegno fin qui sfornato da quella errabonda *élite*, cosmopolita e snob, che tesse la sua annuale ragnatela fra le colline intorno a Firenze, le Gallerie della 57^a Strada, i salotti di Belgravia, il Lido e i transatlantici di lusso; quella *élite*, per intenderci, che dai pranzi con Elsa Maxwell, dai balletti di Catherine Dunham e dall'assidua lettura del 'Reader's Digest' trae il succo vitale per quelle strabilianti conversazioni assai apprezzate dalle dame fiorentine e dai *big* della Quinta Strada, ma la cui epidermide huxleianamente variopinta e 'sci-sci' non perviene a mascherare completamente l'intima balordaggine, basata su una cultura ancor più esigua e labile di quella che può fornire la serie completa dei riassunti dei Bignami ad uso dei Licei. Pag. 35: la Villa Adriana 'si estende su un'area di 7 miglia quadrate sulle rive del Tevere'; pag. 46: 'col trasferimento della capitale a Bisanzio nel 476 d. C., Roma entrò nel suo millennio di torpore medievale'; pag. 59: 'fu il commercio veneziano ad introdurre nella penisola italiana il gusto dei dipinti portatili su tavola'; pag. 101: 'quando Martino V decise di render Roma più grande, importandovi il Rinascimento fiorentino, il terreno era già abbastanza preparato'; pag. 112: 'Giulio Romano, l'autore degli squisiti affreschi della Farnesina'; mentre Andrea del Castagno vien fatto lavorare in Vaticano (pag. 102) e fra i dipinti già nei Propilei di Atene viene citato (pag. 27) 'Odisseo a Lemno che porta via la palla a Filottete', dove l'arco ('tòxon') citato da Pausania diviene una 'palla' che conferisce al notissimo episodio mitologico un nuovo e misterioso significato, velatamente freudiano. E così, fra un aneddoto e uno svarione, il volume tira avanti e si chiude con la promessa di una seconda parte, dedicata al collezionismo dell'era industriale; evitando accuratamente di approfondire quelle parti della trattazione che, meno note, implicherebbero un minor sforzo di compilazione e un maggiore impegno di ricerca di prima mano, come è appunto la storia dei Collezionisti della Roma 'barocca', che il Taylor sbriga con una fretta davvero notevole. Questo, per non soffermarci su passi di un grottesco troppo volgare per riuscir divertente, come quella inaudita descrizione della Roma Imperiale (pagg. 36-37) che tocca culmini non avvicinati neppure da Cecil de Mille e dai più spettacolosi 'technicolors', e che neppure l'occhio più benevolo verso le 'americanate' perviene a digerire.

f. z.

Caravage et les Peintres Français du XVIII^e siècle - Paris, Galerie Heim, 1955.

Con ventitre quadri, François Heim, nella sua bella Galleria di Faubourg Saint-Honoré, è riuscito a fare una piccola ma utile mostra. Preceduto da una breve ma bene informata prefazione di Jacques Dupont, presidente della Société des Amis du Louvre, il catalogo si apre con un piccolo gruppo di cose italiane, fra cui il bellissimo 'Battistello' giovanile già di Lord Carew, ora dell'Agnew (la 'Santa Cecilia' dello Speelman è piuttosto di Artemisia che di Orazio), cui seguono alcuni caravaggeschi

del sud della Francia od operosi nel sud, come Chalette, Finson, Tour- Caravaggeschi
nieri; o lorenensi come l'affascinante De La Tour; o di altre regioni fran- a Parigi
cesi o franco-fiamminghe, operosi a Roma, come il Valentin e il Régnier
e il Vouet. Anche il problema intrigante dei pittori Tassel di Langres
(dopo le incertezze palesi al tempo dell'esposizione della 'Réalité' al-
l'Orangerie nel 1934) è qui riproposto con nuove possibilità di soluzioni,
sulla scorta delle nuove scoperte documentarie del dott. Ronot di Digione.

Tuttavia notiamo: che il presunto autoritratto del Finson (n. 8)
non convince e che la 'Diseuse de bonne aventure', qui attribuita al
Régnier, /tavola 29/ è invece un bellissimo Vouet del tempo romano, verso
il 1620; una formidabile scena di ciociaria verso piazza Montanara. Il
modello della donna ridente, a sinistra ha servito al Vouet anche altra
volta, per esempio in questa tela che era a Roma verso il 1915
/tavola 30/.

r. l.

LES TASSEL, *Peintres langrois du XVII^e Siècle* (Catalogo della Mostra al
Museo di Digione, 1955 con prefazione di Charles Sterling e documen-
tazione di Henry Ronot).

Subito dopo la mostra parigina organizzata da François Heim (vedi
sopra), dove il problema Tassel era lasciato aperto, eccone il chiarimento
in questa piccola ed utile esposizione digionese il cui catalogo si apre
con una brillante prefazione dello Sterling e segue con i preziosi apporti
documentari che il Dottor Ronot ha riassunto dal più ampio saggio ap-
parso poc'anzi nelle 'Annales de Bourgogne' (1954).

La conclusione è che Richard Tassel, sotto il cui nome passavano
di solito le opere di gruppo abbastanza omogeneo, sparse nella regione,
si ritira nel suo rango accademico e arcaizzante di pittore di stretta
'Controriforma', lasciando la responsabilità di quei migliori dipinti
al figlio Jean Tassel, venuto a Roma trent'anni dopo il padre, circa il
1634-35; e cioè quando già comunemente vi si parlava o in 'barocco'
o nel gergo caravaggesco 'a passo ridotto' dei 'bamboccianti'. E fu
questo secondo modo che il Tassel usò dapprima se lo Sterling ha ragione
(e io credo che l'abbia) nel credere cose sue 'L'osteria' di Cassel e i due
dipinti del Museo Bredius all'Aja; quelli che l'Oldenbourg, molti anni
fa, riferiva a Johan Liss.

Ma in Italia il Tassel ebbe tempo ed opportunità di appuntarsi anche
molti altri e vari motivi dell'eloquio barocco: da quello più stringato
del Poussin e di Charles Mellin (operoso tra Roma e Napoli), a quello
più fluido dei cortoneschi come il Romanelli e il Testa; e all'altro, più
composito, di certi emiliani, veneti, o veneto-romani come il Ferrari,
il Carpioni e il Ruschi. Ho fatto questi nomi come quelli che ricorrono
più agevoli alla mente di fronte alle opere del Tassel.

È poi da aggiungere che, tornato in patria, egli fu ripreso in parte
dagli umori più antichi della cultura francese di provincia. Non vi è prova
— almeno a giudicare dalla riproduzione — che sia veramente sua
l'Adorazione dei pastori copiata da quella che, se ben ricordo, fui
io a restituire al saraceniano Leclerc; ma è certo il Tassel che in questi
suoi 'Bravacci cantori' di M.r Baderou a Parigi /tavola 31/ ritorna a desu-
mere da vecchie stampe di genere picaresco come quelle del Bloemaert;
così come nel paesaggio del bel 'San Giovanni Battista' di Troyes mostra
di rammentarsi dell'arguzia manieristica del Buyteweck; oppure si
prova a rendere agro, spinoso e materialmente tangibile, un pensiero

I Tassel quasi 'pussinesco' in questa profilata e laminata 'Madonna col Bambino' a Digione di M.r Weitzner a New York /tavola 32/.

Nel catalogo, purtroppo, non sono riprodotti che 15 dei 47 numeri esposti alla mostra e perciò il giudizio deve limitarsi alle cose illustrate: restando, per esempio, sospensivo anche per il 'San Giacomo Maggiore' di Digione e per il 'San Sebastiano' di Strasburgo (esposto in fotografia) con l'attribuzione al Tassel di H. Haug e che lo Sterling suppone possa discendere da un perduto prototipo del Caravaggio stesso; mentre, per vero, ha rapporti con la parte centrale di un quadro di Leningrado, già riferito al Ribera, ma che, nel 1926 ('Art in America'), io riferii al Guercino giovine. (Ma il problema resta aperto perché il dipinto di Strasburgo ha rapporti stretti anche col Finson, morto nel 1617).

Si può tuttavia far fido ai solerti ordinatori di avere, nel complesso, raffigurato con prevalente esattezza la figura di Jean Tassel. Non dico un pittore eccelso, ma di una cultura intensamente orientata e, spesso, di una così marcata e umoresca sprezzatura che valeva la pena di conoscere e porre in serbo.

r. l.

PREMIO GIULIANO LEGGERI

Anche quest'anno la famiglia Leggeri, allo scopo di ricordare il nome dello scrittore Giuliano Leggeri rinnova il bando di un concorso a premio di L. 200.000 per un racconto lungo o un breve romanzo, riservato a scrittore la cui età non superi i trent'anni. Il premio verrà assegnato il 30 settembre 1955 da una giuria così composta: Anna Banti, Giorgio Bassani, Piero Bigongiari, Gianfranco Contini, Nicolò Gallo, Cesare Garboli, Roberto Longhi, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Zampa.

Il termine per la consegna dei dattiloscritti che dovranno pervenire in triplice copia a Nicolò Gallo, piazza Ungheria 6, Roma, è fissato al 31 luglio 1955. Ciascun esemplare sarà contrassegnato da un motto che dovrà essere ripetuto su una busta sigillata contenente il certificato di nascita del concorrente e il suo attuale indirizzo.

E. CONRAT TIETZE

ANDREA MANTEGNA

Un volume di pp. 120, con 227 ill. in nero e 8 tavv. a colori f. t.; rileg. in tela, sopracc. a colori. L. 5.000

Pregio di questa monografia che E. Conrat-Tietze ha dedicato al grande artista padovano, è di aver saputo proporre nuovi temi i quali senza affatto rimettere in discussione la validità di quella fama, investono a fondo l'ampio problema attributivo. A questo setaccio vengono passate tutte le opere del Mantegna: i dipinti, i disegni, le incisioni, tutto ciò che si è conservato e si è perduto, che è stato oggetto di citazione diretta al nome dell'artista o che solo in via di ipotesi gli è stato assegnato. Ne risulta un « corpus » straordinario affiancato da un materiale illustrativo altrettanto completo, ricco di particolari inediti che più estesamente e in profondità (sorretti come sono da un testo appassionato, ma lucidamente critico), aiutano a vedere in chiara evidenza l'alta statura dell'« umanista » Andrea Mantegna.

« ORIGINES »

Studi e materiali pubblicati a cura dell'Istituto italiano di preistoria e protostoria.

JOLANTHA TSCHUDI

PITTURE RUPESTRI DEL TASILI DEGLI AZGER

(Sahara Algerino)

pp. 120, 55 ill. in nero, 27 tavv. a colori, 8 quadricromie, rileg. in tela, sopracc. a colori. L. 3.000

Il volume presenta ed illustra l'interessantissimo materiale pittorico scoperto nel massiccio montuoso del Tasili degli Azger: si tratta di figure che rappresentano tutto un mondo umano e animale oggi scomparso e che ci parlano di primitive civiltà. Quest'opera non ha dunque soltanto un valore documentario notevolissimo, in quanto presenta materiale fino ad oggi assolutamente sconosciuto ed assai suggestivo anche dal punto di vista strettamente artistico, ma consente anche in virtù di un complesso lavoro di analisi e di comparazione, la determinazione di varie fasi d'arte e di civiltà successive, arrivando a conclusioni del più alto interesse scientifico.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.*

PIERO BIGONCIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

SANSONI FIRENZE